

الجامعة في شعر عبد العزيز سعود البابطين

قراءة في موسيقى الإطار

محمد مصطفى أبو شوارب

كلية التربية - جامعة الإسكندرية

تقديم

الأستاذ الدكتور

زين كامل الخويسك

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية

كلية التربية - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية

٤٠ ش سوتير - الأزبطة ت: ٤٨٣٠١٦٣

٣٨٧ ش قنال السويس - الشاطبي ت: ٥٩٧٣١٤٦

البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين

قراءة في موسيقى الإطار

البنية الإيقاعية

فلم شعر عبد العزيز سعود البابطين

قراءة فلم موسيقى الإطار

محمد مصطفى أبو شوارب

كلية التربية - جامعة الإسكندرية

تقديم

الأستاذ الدكتور

زين كامل الخويسكي

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية

كلية التربية - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية

٤٠ ش سوتير - الأزريطة ت : ٤٨٣٠١٦٣

٣٨٧ ش قنال السويس - الشاطبي ت : ٥٩٧٣١٤٦

١٩٩٧م



إهداء

هي كلماتٌ

لا أظنُّها تفي بعض فضلك علىّ

فكم قرعتني ..

وكم قرعت لي

أستاذي الحبيب

زين الخويستكي

"إليك ما غرست يراك"

تلميذكم

محمد مصطفى أبو شوارب

تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين. سيدنا

محمد - ﷺ - وعلى آله وصحبه أجمعين ..

وبعد ..

فليس جديداً بالنسبة لى أن أقدم تلميذى محمد مصطفى أبو شوارب؛
فلطالما قدمته فى الملتقيات الثقافية والمحافل العلمية؛ ولطالما التمعت فى عينى
سعادة الأب، وغمرتنى نشوة الأستاذ وأنا أقرأ ما يكتب وأسمع ما يقول.

وليس جديداً أن أكتب عن عمل له، فلقد كنت أول من التفت إلى
موهبة الشعرية والبحثية، فصدرت أول أبحاثه وقمت بتحليل شعره فى
دراستى: "العلاقات التركيبية فى شعر محمد مصطفى أبو شوارب" وكانت فى
محاضرة عامة بالكلية ..

ومحمد أبو شوارب واحد من مخلصى تلاميذ مدرسة الإسكندرية فى
النقد والشعر؛ فهو باحث دؤوب لا يعرف الملل ولا الفتور، حباه الله بملكة
البحث العلمى، وهباً له القدرة على تنميتها حتى استطاع أن يخلق لنفسه
مرجعية خاصة ميزت بحثه العلمى.

وهو ناقد يتمتع بحس راق، وقدرة عالية على استكناه النص
وتذوقه ومد الجسور والصلات معه، مما ييسر عليه النفاذ إلى عالمه وسير أغواره
وتحليله تحليلًا كاشفاً لسماته وخصائصه.

وهو إلى ذلك شاعر له مكانته المعروفة بين شعراء جيله، وله مذاقه الشعري وطرائقه في تركيب اللغة وصياغة الجملة الشعرية.

ومتابعتي لأبحاث محمد أبو شوارب ودراساته منذ عام ١٩٩٢م كشفت لي عن شخصية علمية شغوفة بالقديم، عاكفة على التراث تنهل من منابعه وتنقطع لظواهره ؛ فهو من هذا النفر القليل من شبابنا الذي أقبل في مستهل حياته العلمية على تراثنا المخطوط منقباً عن روائعه، مُخلصاً لكنوزه المحتبسة في خزائن المعاهد والمكتبات.

فنشر بمفرده كتاب "البديع في علم البديع" ليحيى بن معطى، وهو الآن في طريقه لنشر سفرين جليلين من أهم كتب تراثنا النقدي، وهما : "مواد البيان" لعلی بن خلف الكاتب، بالاشتراك مع الدكتور أحمد حسن صبرة؛ و"المآخذ على شراح ديوان المتنبي" لعلی بن ظافر، بالاشتراك مع الدكتور أيمن ميدان.

وهو على الرغم من حداثة سنه أقدم في جرأة باللغة على تناول الظواهر المفصلية في تاريخ الشعر العربي، واستطاع أن يكون لنفسه موقفاً خاصاً من البنية التاريخية لهذا الشعر في كتابه "دراسات في تاريخ الشعر العربي القديم".

ولم يلق شعرنا العربي الحديث مثل هذا الجهد من الباحث، فلم يخض غماره إلا في دراسات عجلت اضطرته إليها ظروف المشاركة في الحياة الثقافية العامة.

ومن ثم فقد اندهشت دهشة واسعة وأنا أقلب أوراق هذه الدراسة، وألحظ عناية الباحث المفرطة بخصائص البناء الإيقاعي في ديوان "بوح البوادي"

للشاعر عبد العزيز سعود البابطين، وأتابع إحصاءه الدقيق لكل ما يتصل بموسيقى الإطار فى الديوان على مستوى الوزن والقافية - ومما أشعل فى رغبة جامحة وإصرارا كبيرا على الكشف عما وراء هذا الجهد.

وكان من الطبيعى أن أقف على الشاعر وشعره وأن أعود إليهما؛ فالتقيت بـ "بوح البوادي" ورأيت فيه لونا محيا أو كاد من شعرنا العربى الحديث، لم أجد فى الديوان ذلك الهم الطافح على قصائد الشعراء المعاصرين .. لم أجد فيه تلك اللغة العقيمة الموغلة فى الغموض، والتي تقف سدا منيعا بين الشاعر وجمهور سامعيه وقرائه .. لم أجد فيه هذا التفلسف المفتعل الذى يلمع على جلد القصيدة العربية اليوم - وإنما وقفت فى "بوح البوادي" على تجربة عاطفية شجية، وشعور نابض، وحس دقيق.

رأيت فى هذا الديوان رحابه البادية، وامتدادها الواسع؛ واشتيمت فى قصائده نكهة الشيخ وريح الخزامى.. إنها البادية التى تستبقى الشاعر وتدفعه على الانسياق فى مدارها.

رأيت فى "بوح البوادي" حنيننا ملحا إلى مرابع الوصل فى أيام الماضى الجميل؛ وكأنه يسترجع ذكرى لحظة اللقاء الحلوة، ولحظة الوداع؛ وكأنه يستشعر غربة فى زماننا، وغربة فى مكاننا.

^١ رأيت فى هذا الديوان دفئا رومانسيا حالما ضاع منا فى زحمة الحياة، وانشغلنا عنه بهمنا الخاص وإحباطنا العام.

رأيت فى "بوح البوادي" شاعرا يتوارى، وقصائد تتوارى، وشعرا يغرى بأن تنقب فى أبياته عن فلسفة خفائها وتجليها.

رأيت فى هذا الشعر لغة تفيض مشاعر وأحاسيس ورؤى تغرقنا فى
رمال البادية النقية الطاهرة ؛ بكل ما تحمله من معان وما تستدعيه من دلالات..
لغة بسيطة طبيعية تسمح بأكبر قدر من التواصل بين الشاعر والمتلقى.. لغة
تبوح، بما فيها من حيوية هادئة، وطزاجة سمحة - عن قدرة الشاعر على
استكناه أسرار الإبداع اللغوى للعربية.. لغة تكشف عمق الديوان ورحابته،
وتفضح عسر شعر كثير يطغى على شعرنا اليوم.

وأروع ما يمكن أن نقف عليه فى لغة عبد العزيز سعود الباطين إنما هو
بصر الشاعر بطبيعة الشعر العربى التى تقوم أساسا على الأداء الصوتى، فشعرنا
العربى يختلف عن أشعار الأمم الأخرى بأنه شعر مسموع فى المقام الأول، وإن
كانت بعض المذاهب الأدبية قد حولت مساره منذ الخمسينات إلى القراءة.

.. التقيت بيوح البوادرى وطففت بأفاقه ومجاليه، أما صاحبه فلم أره، ولم
ألق به ولكننى عرفته، وتعرفت إلى حلمه، ورأيت جهوده، وعطاءه، وأثرهما
فى حركة الشعر ومسيرة الشعراء.

رأيت فيه شاعرا آلا على نفسه أن يسخر إمكاناته فى خدمة الشعر
العربى، فأنشأ عام ١٩٨٩م مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود الباطين للإبداع
الشعرى، التى وزعت جوائز دورتها الأولى فى القاهرة فى مايو ١٩٩٠م، بينما
وزعت جوائز دورتها الخامسة فى أبى ظبى فى ديسمبر ١٩٩٥م بالإمارات
العربية المتحدة.

وكأنى بالباطين واحد من دعاة الوحدة العربية، يتخذ من الشعر سبيلا
للم شمل العربى المبعثر ؛ وكأنى به يسعى إلى إقامة دولة الشعر وجمهورية
الشعراء.

ولا يمكننا بأى حال من الأحوال أن نعرض المنجز للشعر العربى الحديث فى بلادنا دون أن نشير إلى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الذى أحيا كثيرا من الشعر، وخلد كثيرا من الشعراء، وقدم مادة خصبة غنية للباحثين والدارسين فى الأدب العربى الحديث.

كل هذا وغيره كثير قدمه الشاعر عبد العزيز سعود الباطين لشعرنا العربى الحديث، فاستحق بذلك تقديرا خاصا، ومكانة لا تنكر فى حياة هذا الشعر.

ومن هنا كان قراء جمعية الهدى بأبى قير بالإسكندرية بجمهورية مصر العربية بأن تكون هناك قاعة خاصة للشعر باسم الشاعر العربى الكبير " عبد العزيز سعود البابطين " تكون ملتقى للشعر والشعراء وموطناً للأدب والإبداع.

وليس بعجيب بعد ذلك كله أن يدرك واحد من الشعراء والباحثين الشبان قيمة عبد العزيز سعود البابطين ؛ وليس بمستغرب أن ينفق هذا الوقت وهذا الجهد فى درس هذا الشعر درسا استطاع أن يضع أيدينا على الخصائص الفنية لاستخدام موسيقى الإطار فى " بوح البوادرى "، واستطاع أن يكشف لنا عن مكانة الشاعر بين شعراء العربية قديما وحديثا ؛ وأن يثبت لنا من خلال درسه الإحصائى الدقيق صلة البابطين بشوقى ومدرسته الإيقاعية.

، واستطاع من خلال هذا الدرس أن يبين لقراء " بوح البوادرى " عناية الشاعر الفائقة بعناصره الموسيقية وخاصة الروى الذى حرص الشاعر على وضوحه وقوة إسماعه.

وتمكن الباحث من أن يربط بمهارة فائقة بين العطاء الإيقاعى لقصائد الديوان وبين عالم التجربة الفنية فيه.

واستطاع فى نهاية هذا البحث العلمى الجاد أن يقدم لنا عبد العزيز سعود البابطين شاعرا مغائرا مدركا لطبيعة البنية الإيقاعية ودورها فى القصيدة العربية..

ولا أنكر أن الدافع ورائى هاهنا هو قيمة الشعر وعطاء الشاعر وجدة البحث وجديته لذا كان لزاماً على أن أضمه إلى مجموعة منتخبة من أهم بحوثى ودراساتى اللغوية، وأن أنشرها جميعا فى كتابى : " من قضايا اللغة " الذى يدرسه طلاب مرحلة الليسانس بجامعة الإسكندرية فى التحليل اللغوى. فضلاً عن طلابى فى الدراسات العليا..

وبعد..

فإننى أرى أنه من المناسب جداً أن أدعوك أخى الباحث والمحِب للشعر العربى والدراسات العربية إلى قراءة هذا البحث للوقوف على عدد من الأمور أهمها :

- أننا نود معرفة رأيك فى هذه الموهبة الشابة والمتمثلة فى ابننا الباحث الجاد محمد مصطفى أبو شوارب وكيف تمكن من أدواته وما بلغه من معرفة بالأصالة والمعاصرة.

- أننا نريدك أن تعرف لغة البابطين ومعجمه المتفرد وشاعريته وأنه بإبداعه وما أعطاه للشعر والشعراء من عناية خاصة كان له الأثر فى توجه النقاد والباحثين لقراءة ديوانه " بوح البوادرى " فقد سبق إلى الساحة قبل أن تفد إليه..

- أنا ندعوك لتقييم هذا البحث وتقويمه..

والله المستعان،

زين كامل الخويسكى

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية

كلية التربية - جامعة الإسكندرية

الإسكندرية - أبو قير

جمعية الهدى

فى مارس ١٩٩٧م

مدخل

إن باستطاعة الناقد أن يعالج فى ديوان "بوح البوادرى" للشاعر عبد العزيز سعود البابطين عددًا من الظواهر الفنية التى تتكامل لتشكّل منظومة الإبداع الشعرى فى هذا الديوان.

فباستطاعته أن يناقش تجربة الشاعر العذبة التى ييوج ديوانه بها، ويفوح أريجها من الوهج العاطفى المشتعل على شريط الذكريات فى قصائده.

وباستطاعته أن يراقب، فى غير قليل من الإعجاب، حوار الشاعر مع تراثنا، ودغدغته الواعية لبؤر الوجدان فى ذاكرتنا الجمعية عبر تعالقه الشجى مع تجربة العاطفين من الشعراء العرب فى القديم والحديث -وتناصه المثمر على فلذات شعرية لها خصوصيتها فى تراث التجربة الغزلية فى الشعر العربى.

وباستطاعة الناقد أن يستنطق لغة الشاعر، وأن يستبطن معجمه الذى يجول فى حقول الصبوة ويرعى ثمار الذكريات.

ولقد أنفقت منذ أن صدر الديوان عام ١٩٩٥م (مع زميلى السيد خليفة) وقتا ليس بالقصير فى درس هذه الأبعاد الفنية ضمن دراستنا للتماسك النصى فى "بوح البوادرى" دراسة زعمناها جديدة فى نقدنا الأدبى.

غير أننى أؤثر اليوم أن أعود مرة أخرى إلى الديوان، وأن أُلجّ إلى عالمه، وأرهف السمع لموسيقاه، فى محاولة لاكتشاف ملامح الشكل الإيقاعى لبوح البوادرى، وتحديد خصائص الشاعر فى استخدام النظائر الإيقاعية للشعر العربى من خلال درس إحصائى للإطار الموسيقى لقصائد الديوان، وتحليلها على مستوى الوزن والقافية. والذى لفتنى إلى موسيقى الإطار فى "بوح البوادرى" إنما هو إصرار الشاعر على التزام الشكل التقليدى للبناء الإيقاعى فى القصيدة

العربية سائر أبيات الديوان، والتزام وحدة القافية في ٩٥٪ من قصائده. فكان ذلك دافعاً لي أن أحاول رصد خصائص استخدام بحور الشعر العربي وقوافيه كإطار صوتي عام في "بوح البوادي"؛ مع المقارنة بالخصائص العامة لموسيقى الإطار في دواوين الشعر العربي قديماً وحديثاً؛ علني أستطيع من خلال ذلك كله أن ألمح ما ينبىء عن إمكانات الشاعر في التعامل مع إيقاع القصيدة العربية.

إحصاء البحور
في دراسات الديوان

ولقد راعنى موقف نقدة الديوان من موسيقى الإطار فى الديوان،
وهالنى ذلك الخلط العجيب الذى انزلقوا إليه فى محاولاتهم التتبع الإحصائى
لأوزان الديوان.

فيذهب محمد مصطفى هدارة إلى أن الشاعر قد استخدم البحر الوافر
فى ست عشرة قصيدة، والرمل فى إحدى عشرة قصيدة، والبسيط فى تسع
قصائد، والطويل فى خمس، والخفيف فى ثلاث، والكامل فى قصيدتين،
والمتدارك فى قصيدة واحدة. واستخدم كذلك مجزوء الرمل فى أربع قصائد،
ومجزوء الكامل فى قصيدة واحدة.^(١)

ويذهب محمد عبد النعم خفاجة إلى أن الشاعر قد نظم قصائده من
سبعة بحور شعرية هى:

١- الوافر، وفى الديوان منه خمس عشرة قصيدة، وفيه قصيدة واحدة من
مشطور الوافر؟!

٢- الرمل، وفى الديوان منه أربع عشرة قصيدة، ومن مجزوء الرمل قصيدتان.

٣- البسيط، وفى الديوان منه سبع قصائد.

٤- الطويل، وفى الديوان منه خمس قصائد.

٥- الكامل، وفى الديوان منه ثلاث قصائد،

٦- الخفيف، وفى الديوان منه قصيدتان، ومن مجزوء الخفيف قصيدة واحدة.

٧- المتدارك، وفى الديوان منه قصيدتان.^(٢)

وتشير دراسة فوزى عيسى الإحصائية إلى دوران الشاعر فى تلك
البحور التالية:

الوافر: ست عشرة قصيدة، الرمل: أربع عشرة قصيدة، البسيط: ثمانى
قصائد، الطويل: خمس قصائد، الخفيف: ثلاث قصائد، الكامل: قصيدتان،
المتدارك: قصيدة؛ ومجزوء الرمل: ثلاث قصائد^(٣).

ويقدر خليفة الخيارى أن الشاعر قد استغل سبعة بحور شعرية؛ أولهم
الوافر: ست عشرة قصيدة، يليه الرمل: خمس عشرة قصيدة، ثم البسيط: ثمانى
قصائد، والطويل: خمس قصائد، فالكامل والخفيف: لكل منهما ثلاث قصائد،
وأخيرا المتدارك: قصيدة واحدة^(٤).

المدارك	الكامل		الخفيف		الطويل	البسيط	الرمل		الرافر		البحر
	مجزوء	تام	مجزوء	تام			مجزوء	تام	مجزوء	تام	
١	١	٢	١	٢	٥	٩				١٦	مدارة
١	١	٢	١	٢	٥		٢			١٦	خفاجة
١	١	٢			٥					١٦	عيسى
١	١	٢			٥					١٦	الخيارى
١	١	٢	١	٢	٥	٩	٢	١٣		١٦	الإحصاء الفعلى

الجدول الأول

جدول إحصاء النقاد لبحور الشعر فى الديوان

لاحظ أن التظليل ملازم للبيانات الخاطئة

ومن قراءة الجدول الأول، بالمقارنة بين نتائج إحصاءات النقاد المتضاربة نكتشف أن أقرب هذه الإحصاءات إلى الدقة هو إحصاء محمد مصطفى هدارة؛ إذ اقتصر على أن أغفل استخدام الشاعر لمجزوء الخفيف في قصيدة واحدة هي: "حلم العمر" (ص ٤٦)^(١)، ونقل في إحصائه قصيدتين من وزن الرمل إلى وزن مجزوء الرمل.

أما محمد عبد النعم خفاجة، فقد زعم أن الشاعر قد استخدم وزن مشطور الوافر، وهو وزن لم يرد في الديوان على الإطلاق، وأظنه اختلط عليه وزن القصيدة "أحزان" (ص ٥٣) وهي على الوافر التام وإن كانت قافيتها متنوعة من الشكل المربع. كما أنه قد زاد في إحصاء وزن الرمل قصيدة، وكذلك وزن المتدارك، ونقص من إحصاء البسيط قصيدتين، ولم ينتبه إلى أن الشاعر قد استخدم وزن مجزوء الكامل في قصيدة واحدة هي: "وله" (ص ٢٢).

ولقد جاء إحصاء فوزى عيسى أكثر الإحصاءات تخطيطاً على الرغم من مدارسته علم العروض زمناً طويلاً؛ فزاد في إحصاء وزن الرمل قصيدة وفي مجزؤه قصيدة، ونقص من إحصاء البسيط قصيدة، وزاد في إحصاء وزن الخفيف قصيدة، ولم ينتبه إلى أن الشاعر قد استخدم وزني مجزوء الخفيف ومجزوء الكامل.

ولم يكن الخيارى في إحصائه أسعد حالاً من عيسى فنقص من إحصاء البسيط قصيدة، وزاد في إحصاء الرمل قصيدتين، وزاد في إحصاء الخفيف

(١) اتبعت في الإحالة على صفحات الديوان أن أضع اسم القصيدة بين علامتي تنصيص، وأتبعها برقم الصفحة بين قوسين؛ والتزمت ذلك في سائر الدراسة.

قصيدة، والكامل قصيدة. وأظن خلطه فى إحصاء الرمل والخفيف والكامل راجعا إلى إغفاله إحصاء الأوزان المجزوءة.

وإذا كانت إحصاءات النقاد عارية من الدقة، فإن أحكامهم على فنية استعمال الباطين لأوزان الشعر العربى لا تخلو من غموض وعموم وإبهام؛ كقول أحدهم: "والرمل والوافر والبسيط من القصائد الرنانة ذات الموسيقى الانسيابية الجميلة المؤثرة الحلوة النيرة والنغم."^(٥). وقول الآخر: "وإذا كانت القصيدة فى ديوان "بوح البوادي" تلتزم بالنسق البنائى الموروث - فى الأغلب الأعم - فإنها تبدو أكثر تنوعا فى الإيقاع [١؟؟] ومن الإحصائية يتضح أن محور الوافر والرمل والبسيط تحتل الصدارة، مما يدل على ثراء الإيقاع."^(٦) ١٢٢

وربما أدرك القارئ عمومية مثل هذه العبارات المشققة وفجاعتها؛ فأى رنين يختص به إيقاع الرمل والوافر والبسيط، وأية انسيابية جميلة مؤثرة حلوة النيرة والنغم - تختص بها موسيقى هذه الأوزان دون غيرها.

وربما أجهد القارئ نفسه فى استكشاف ذلك التنوع الإيقاعى الذى زعمه عيسى للنسق البنائى الموروث للوزن الشعرى فى "بوح البوادي".

وربما توقف القارئ متسائلا - فى حلق شديد على الجمل النقدية المعلبة التى يستخدمها النقاد كعبارات جاهزة فى أى دراسة وفى كل درس - عن العلاقة الدالة عند فوزى عيسى بين تواتر الوافر والرمل والبسيط وشيوعها وبين ثراء الإيقاع الموسيقى.

وأغلب الظن أن سطحية هذه الآراء وقشريتها يرجع إلى أن عناية نقادنا لم تكن منصبة على الإطار الموسيقى للقصيدة في "بوح البوادي"، فهم لم يتناولوه في دراساتهم إلا عرضاً في مناقشاتهم لجوانب العملية الإبداعية في الديوان.

وعلى كل؛ فهذه الدراسة التي بين أيديكم لا تهدف إلى مناقشة الدراسات السابقة عليها، وإنما تهدف أساساً إلى دراسة موسيقى الإطار، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية: الوزن والقافية، عند عبد العزيز سعود البابطين.

والحق أن هذا اللون من الدراسات لا يزال، على الرغم من خطورته وأهميته، قليلاً إن لم يكن نادراً في تجاربنا النقدية، ولا يزال المشتغلون به قلة من الباحثين والدارسين، وأكثر من ذلك أن أغلب هذه الدراسات لم تؤت ثمارها المرجوة لاختلاف مناهجها وإغفال الأعمال اللاحقة منها النتائج التي توصلت إليها الأعمال السابقة، وذلك ما حاولت هذه الدراسة أن تنأى بنفسها عنه؛ فالتزمت بأكثر مناهج الدرس الإحصائي شيوعاً بين النقاد بالإضافة إلى أنها استندت على أعمال الباحثين السابقين وأفادت من الإحصاءات المنجزة في دراساتهم^(٧).

النظائر الايقاعية

بين البابطين والشعر العربي

تقوم هذه الدراسة أساساً في بحثها لبحور الشعر وأوزانه في ديوان "بوح البوادي" على تحديد نسبة اتجاه الشاعر إلى كل بحر على حدة عن طريق إحصاء عدد القصائد التي كتبها على هذا البحر، وتحديد مدى بقائه في البحر أو نسبة نفسه فيه عن طريق إحصاء عدد أبيات القصائد المكتوبة على هذا البحر مع المقارنة بنسب الاتجاه والنفس في الشعر العربي قديماً وحديثاً.^(٨)

وفيما يلي تقدم الدراسة بين يدي فعالياتها أحد عشر جدولاً تفصيلياً لنسب الاتجاه والنفس في ديوان "بوح البوادي" وأشعار العذريين، ونسب الاتجاه عند الشعراء العرب قديماً وحديثاً، ومتوسط أبيات القصيدة في كل بحر عند الباطنين، ونسب الاتجاه العامة ومراتب البحور في: الشعر العربي بعامة، وفي الشعر القديم، وفي الشعر العذري، وفي الشعر الحديث.

م	البحر	عدد الآيات	نسبة النفس (البقاء)
١	تام	٢٢٨	٢٩,١
	الرمل مجزوء	٣٩	%٥
	الوافر	٢١٥	%٢٧,٥
٢	البسيط	١٢٨	%١٦,٣
٣	الطويل	٦٧	%٨,٦
	الخفيف تام	٢٩	%٣,٧
	مجزوء	٢١	%٢,٧
	الكامل تام	٢٦	%٣,٣
	مجزوء	١٦	%٢
٤	المتدارك	١٤	%١,٨

الجدول الثالث

جدول نسب نفس البابطين (بقائه) في
البحر الشعرية

م	البحر	عدد القصائد	نسبة الاتجاه
١	الوافر	١٦	%٣٠,٨
	الرمل تام	١٣	%٢٥
	مجزوء	٢	%٣,٨
٢	البسيط	٩	%١٧,٣
٣	الطويل	٥	%٩,٦
	الخفيف تام	٢	%٣,٩
	مجزوء		%١,٩
	الكامل تام	٢	%٣,٩
	مجزوء	١	%١,٩
٤	المتدارك	١	%١,٩

الجدول الثاني

جدول نسب اتجاه البابطين إلى
البحر الشعرية

المرتبة	١		٢					٣					٤		
	البحر	الخفيف	الرمل	تام	الخفيف	بحر	الخفيف	البسيط	الكامل	المتدارك	الوافر	الطويل	تام		
متوسط الآيات	٢١	١٩,٥	١٧,٨	١٧,٥	١٦,٧	١٦	١٤,٥	١٤,٢	١٤	١٤	١٣,٤	١٣,٤	٣		

الجدول الرابع

جدول متوسط أبيات القصيدة في كل بحر في "بحر البوادي"

الشاعر	البحر	الطويل	البيط	الكامل	الوافر	الرمز	الحقيق	الرحز	التقارب	السريع	المرج	المديد	المنسوح	الجت	التدارك
زهير		٪٤٣	٪١٠	٪١٥	٪١٥				٪٢				٪٢		
جرير		٪٣١	٪١٦					٪٢	٪١				٪١		
الفرزدق		٪٣٨	٪٩		٪١٠				٪١				٪١		
أبو العتاهية		٪٢٠	٪١٠	٪١٠،٪١٩	٪٢،٪٨	٪١٢،٪٤	٪٦		٪٤	٪٤		٪١	٪٧		
أبو نواس		٪٢٧	٪٢٠	٪١٥	٪١٣		٪٤	٪٣	٪١	٪٨		٪١	٪٨	٪٢	
البحري		٪٢١	٪٩	٪١٠،٪٢١	٪٨				٪٤	٪٣			٪٤		
أبو فراس		٪٤٠	٪٧،٪٩	٪٧،٪٨	٪١٤	٪١٠، -	٪٤	٪١	٪٤	٪٣	٪١		٪٣		
المتنبي		٪٢٨	٪١٦	٪١٩	٪١٤		٪٩	٪٢	٪١٦	٪١			٪٧		
مهيار		٪١٩	٪٢،٪٤	٪٢،٪١٤	٪١٢	٪٥		٪٥،٪١٥	٪١٠	٪٦	٪١		٪٣		
البهاء زهير		٪٣٣		٪١٥،٪٨		٪١٠،٪٢	٪٣، -	٪٤،٪٤٠	٪٢	٪٢	٪٣			٪٢	

(الجدول الخامس) جدول نسب اتجاه الشعراء إلى البحور في الشعر العربي القديم

الشاعر البحر	الطويل	البيط	الكامل	الوافي	الرمز	الحقيق	الرجز	المقارب	السريع	المرج	المديد	النسج	الحنث	التدراك
البارودي			%٢٠	%٤		%٦		%١	%٥			%٢		
حافظ	%١٥	١٤	%١٠٠%١٨	%٦	%٧	%١٥		%٥	%٤				%٣	
شوقي (أنيس)	%٧	%٩	%٦٠%٢٧	%٩	%١٠%٨	%١١	%٢٠%٤	%٥	%٢	%١			%١	%١
شوقي (الحادي)	%٦,٤٨	%٨,٦٤	%٣١,٠٨	%٩,٤٥	%٨,٣٧		%١٢,٩٧	%٥,٦٧	%٤,٠٥	%١٠,٠٨			%١,٣٥	%١,٣٥
الجارم	%١٦	%١٠	%٢٦	%٥	%٨	%٢٩		%٢	%٣				%٣	
عزتر أباطة	%٢٠	%٨	%٢٠		%٦	%٢٢		%١٠						
علي محمود طه	%١٥	%١٠	%٢٤			%١٦		%٥		%٩			%٣	
أحمد رامي		%٥	%٢١	%٥				%٣		%٢			%٣	
علي الجندى	%١٦	%١٢		%١٠	%٨	%٢٧		%٤		%٥		%٢	%٤	
محمود حسن إسماعيل	%١٠				%٧	%٣٠			%٧					
عباس العقاد	%١٥	%٢٠%١٢	%٤%١٧		%٢٠%١٣	%١٠%١٠	%١	%٥	%٥			%١	%٢	

الجدول السادس

جدول نسب اتجاه الشعراء إلى البحور في الشعر العربي الحديث

- * شوقى (أنيس) : نسب شعر أحمد شوقى عند إبراهيم أنيس.
- * شوقى (الهادى) : نسب شعر أحمد شوقى عند محمد الهادى.
- * عزيز أباظة : نسب شعر عزيز أباظة فى ديوانه: "أناث حائرة".
- * على محمود طه : نسب شعر على محمود طه فى ديوانه "الجدول".
- * على الجندى : نسب شعر على الجندى فى ديوانه "أغاريد السحر".
- * محمود حسن إسماعيل: نسب شعر محمود حسن إسماعيل فى ديوانه "هكذا أغنى".
- * قمت بإعداد الجدولين السابقين (الخامس) و(السادس) معتمدا على منجز إبراهيم أنيس الإحصائى فى كتابه "موسيقى الشعر" ١ ص ٢٨٩، ٢٠٨.

الشاعر البحر	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	الرجز
قيس بن ذريح	%٦٥,٨	%١٠,٥	%٢,٦	%١٨,٤	%٢,٥	
جميل بن معمر	%٧١,٢	%٥	%١١,٣	%١٠	%٢,٥	%٢,٥

الجدول السابع

جدول نسب اتجاه اثنين من شعراء الغزل العذرى إلى البحور الشعرية

الشاعر البحر	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	الرجز
قيس بن ذريح	%٧٦	%٨,٦	%١,٥	%١١,٧	%١,٧	
جميل بن معمر	%٧٨,٧	%٥,٦	%٧	%٥	%١,٢	%٢,٤

الجدول الثامن

جدول نسب نفس (بقاء) اثنين من شعراء الغزل العذرى في البحور الشعرية

قمت بإعداد الجدولين السابقين (السابع) و(الثامن) معتمداً على

استقراء مباشر للديوانين وإحصاء نسب القصائد والأبيات.

٢	البحر	نسبة الاتجاه
١	الطويل	%٣٦,٣
٢	الكامل	%١٨,٤
	البسيط	%١٢,٦
	الوافر	%١٢,٢
٣	الخفيف	%٥,٤
	المقارب	%٣,٥
	الرجز	%٢,٨
	الرمز	%٢,٨
	المنسرح	%٢,٤
	السريع	%٢,٢
٤	المزج	%٠,٣
	المبحث	%٠,٣
	المديد	%٠,٢

٢	البحر	نسبة الاتجاه
١	الطويل	%٢٦,٥
٢	الكامل	%٢٢,٢
	البسيط	%١٥,٢
	الخفيف	%١٢,١
٣	الوافر	%٩,١
	الرمز	%٤,٤
	المقارب	%٣,٥
	السريع	%٢,١
	الرجز	%٢,٢
	المنسرح	%١,٦
٤	المزج	%٠,٨
	المبحث	%٠,٦
	المديد	%٠,١
	المتدارك	%٠,٠٤

الجدول العاشر

جدول نسبة اتجاه الشعراء إلى البحور في
الشعر العربي القديم

الجدول التاسع

جدول نسب اتجاه الشعراء في
الشعر العربي بعامة

م	البحر	نسبة الاتجاه
١	الكامل	٢٧,٩%
	الخفيف	٢١,٦%
٢	الطويل	١٣,٨%
	البسيط	١٠,٤%
٣	الرمل	٧,٧%
	الوافر	٥,٦%
	المتقارب	٤%
٤	السريع	٢,٨%
	الرجز	١,٧%
	الهزج	١,٧%
	المجتث	١,٦%
	المنسرح	٠,٧%
	المتدارك	٠,١%

م	البحر	نسبة الاتجاه
١	الطويل	٦٩%
٢	الوافر	١٤%
٣	البسيط	٧,٥%
	الكامل	٧%
٤	الخفيف	٢,٥%
	الرجز	١%

الجدول الحادى عشر

جدول نسب اتجاه الشعراء العذريين

إلى البحور

الجدول الثانى عشر

جدول نسب اتجاه الشعراء إلى البحور

فى الشعر العربى الحديث

أ) بحر الوافر

وباستقراء الجداول السابقة يمكن للدراسة أن تبدأ قراءاتها ببحر الوافر؛ وهو بحر موحد التفعيلة، استعمله العرب تاماً ومجزوئاً، ولم يرد في "بوح البوادي" إلا على الصورة التامة، واستخدمه الشاعر كثيراً، فأقام عليه ست عشرة قصيدة فنسبة اتجاهه إليه تقدر بـ ٣٠,٨٪، وهي أرفع النسب على الإطلاق في الديوان، كما أن نسبة نفسه فيه مرتفعة هي الأخرى (وإن كانت قد تأخرت إلى المرتبة الثانية بعد الرمل) إذ بلغت أبياته على الوافر مائتين وخمسة وعشرين بيتاً (٢١٥) أي بنسبة ٢٧,٥٪، ومتوسط أبيات القصيدة الواحدة من بحر الوافر ١٣,٤ تقريباً.

والملاحظ أن بحر الوافر يسجل عند الباطين أرفع نسبة له بين جميع نسب الأشعار القديمة والحديثة المدروسة، فتبلغ نسبته في الشعر العربي ٩,١٪ فهو على ذلك من بحور المرتبة الثانية ونسبة الوافر مستقرة في الشعر القديم : حوالي ١٢,٢٪ تواتر له في الشعر القديم نجده عند جرير إذ تبلغ نسبته في شعره ٢٣٪. والوافر في تأخر ملحوظ في الشعر الحديث إذ تبلغ نسبته حوالي ٥,٦٪، وأكثر من ذلك أن الوافر معدوم عند بعض الشعراء المعاصرين كالشابي، وعلى الجندى، وعلى محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل.

وأعلى تواتر له في الشعر الحديث نجده عند عزيز أباظة، فتبلغ نسبته ١٣٪. ونسبته في شعر العذريين مستقرة في تراثنا الشعري وتبلغ حوالي ١٤,١٪.

وكما نرى فقد ارتفعت نسبة البحر الوافر عند الباطين ارتفاعاً كبيراً عن نسبته في الشعر العربي، والشعر القديم، والشعر العذري، وبلغت نسبة

الوافر عند البابطين ستة أضعاف نسبته في الشعر الحديث وهو من محور المرتبة الأولى في " بوح البوادي " وهو من المرتبة الثانية في الشعر العربي عامة، وهو كذلك في الشعر القديم وأشعار العذريين وإن تأخر إلى المرتبة الثالثة في الشعر الحديث. ولم تقترب نسبة الوافر عند شاعر في القديم والحديث من نسبتها عند البابطين سوى ما مجده عند جرير بن عطية إذ تبلغ نسبة الوافر في ديوانه ٢٣ ٪

ب) بحر الرمل

والرمل بحر موحد التفعيلة استعمله العرب تاماً ومجزوئاً وورد في " بوح البوادي " بمظهره بنسبة عالية إذ استعمله الشاعر في خمس عشرة قصيدة (١٣ تام + ٢ مجزوء) أى أن نسبة اتجاهه إليه حوالى ٨ , ٢٨٪، وكانت نسبة نفسه فيه هى الأرفع بين سائر البحور التى استخدمها الشاعر، إذ بلغت أبياته عليه مائتين وسبعة وستين بيتاً (٢٦٧) بنسبة ١ , ٣٤٪. أما متوسط أبيات القصيدة الواحدة من بحر الرمل فهى ٨ , ١٧ بيت. والرمل بحر ضعيف النسبة فى شعرنا العربى فهو من بحور المرتبة الثالثة وتبلغ نسبته ٤ , ٤٪، وهى أضعف ماتكون فى الشعر القديم حوالى ٨ , ٢٪، وهو معدوم النسبة فى شعر زهير وجرير والفرزدق والمتنبى وجميل وقيس بن ذريح، أما أرفع نسبة فى الشعر القديم فنجدها عند البهاء زهير ١٢٪ (٢٪ تام، ١٠٪ مجزوء).

والرمل فى تقدم واضح فى الشعر الحديث إذ تبلغ نسبته حوالى ٧ , ٧٪، أما أرفع نسبة فى الشعر الحديث فنجدها عند العقاد ١٥٪ وعلى محمود طه ١٤٪ .

ولقد بلغ الرمل إذن فى شعر البابطين مبلغاً لم يعرف له نظير فى الشعر العربى، فنسبته فى " بوح البوادي " سبعة أضعاف نسبته فى الشعر العربى، وعشرة أضعاف نسبته فى الشعر القديم، وأربعة أضعاف نسبته فى الشعر الحديث، فضلاً عن أن الشعراء العذريين لم يستخدموا البحر على الإطلاق.
وبحر الرمل فى المرتبة الأولى عند البابطين وإن تأخر إلى المرتبة الثالثة فى الشعر العربى قديمه وحديثه.

ج) بحر البسيط

والبسيط بحر مزدوج التفعيلة، له صورتان في شعرنا العربى (التام، والمخلع)؛ ولم يستخدمه البابطين سوى فى صورته التامة فاتخذة إطارا صوتيا عاما لتسع قصائد بنسبة ٣, ١٧ ٪، وكان مجموع أبياته فى هذه القصائد التسع مائة وثمانية وعشرين بيتا (١٢٨) بنسبة ٣, ١٦ ٪، وبلغ متوسط أبيات القصيدة الواحدة من بحر البسيط فى " بوح البوادرى " حوالى ٢, ١٤ بيتا.

والبسيط من البحور الهامة فى شعرنا العربى فتبلغ نسبته حوالى ٢, ١٥ ٪ ولقد لاحظ جمال الدين بن الشيخ أن البسيط كان قديما فى تقدم ملحوظ فتبلغ نسبته فى أشعار القدماء ٦, ١٢ ٪، وأرفع نسبة فى الشعر القديم نجدها عند زهير ٢٣ ٪، وأبى نواس ٢٠ ٪ ولم تتغير نسبة البسيط كثيرا فى الشعر الحديث إذ تبلغ حوالى ٤, ١٠ ٪، وأعلى نسب تواتره فى الشعر الحديث نجدها عند البارودى ١٥ ٪، وحافظ ١٤ ٪. ونسبة البسيط فى شعر العذريين حوالى ٥, ٧ ٪ أى أنها أقل من نسبته فى القديم والحديث وفى شعر البابطين.

والبسيط كما تبين لنا واحد من البحور التى ارتفعت نسبتها فى شعر البابطين، ولكنه ارتفاع طفيف لا يذكر بالنسبة للشعر العربى بعامة، والشعر القديم، ولكنه ارتفاع ملحوظ عن نسبته فى شعر العذريين والشعر الحديث.

والبسيط يحتل المرتبة الثانية عند البابطين فهو كذلك فى الشعر العربى قديمه وحديثه، وإن تأخر إلى المرتبة الثالثة عند العذريين. ونسبته فى " بوح البوادرى " تقرب إلى حد بعيد من نسبته عند جرير والمتنبى.

(د) بحر الطويل

وهو أيضا بحر مزدوج التفعيلة، ولم يستعمله العرب إلا تاما، واتخذة الباطنين قالبا إيقاعيا في خمس قصائد بنسبة ٦٧ ، ٩٪، وكانت جملة أبياته منه سبعة وستين بيتا (٦٧) بنسبة ٦ ، ٨٪ وبلغ متوسط أبيات القصيدة الواحدة من بحر الطويل في " بوح البوادي " ٤ ، ١٣٪ بيتا.

والطويل هو أهم بحور الشعر العربي وأكثرها تواتر، فله أعلى نسبة تواتر في الشعر العربي ٥ ، ٢٦٪، ولقد أشار إبراهيم أنيس إلى أنه ليس بين بحور الشعر ما يضارع الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن، ونسبته في القديم تحديدا، حوالى ٣ ، ٣٦٪، وأرفع نسبة في الشعر القديم نجدها عند قيس بن ذريح ٨ ، ٦٥٪، والفرزدق ٦٨٪، وجميل بثينة (أعلا نسبة في الشعر العربي) ٢ ، ٧١٪. ونسبة الاتجاه إليه في شعر العذريين عالية جدا فتبلغ ٦٩٪، وأعلى منها نسبة النفس التي تبلغ ٥ ، ٧٨٪.

وعلى الرغم من ذلك فإن الطويل في تأخر مطرد في الشعر الحديث الذى تبلغ نسبته فيه ٨ ، ١٣٪ وهو يسجل أدنى نسب تواتره في شعر أحمد رامى ٥٪، وأحمد شوقى ٤٨ ، ٦٪، وتبلغ أرفع نسبة الحديثة في شعر البارودى ٢٩٪.

وكما نرى فقد تأخرت نسبة الطويل في شعر الباطنين تأخرا شديدا،

فهى بعد نسبته في شعر رامى وشوقى أضعف نسب الطويل في الشعر العربى

على الإطلاق، وخاصة وأن نسبته في الشعر القديم تبلغ أربعة أضعاف نسبته

في شعر الباطنين أما نسبته عند العذريين فهى ثمانية أضعاف نسبته في " بوح

البوادی " والطویل من بحور المرتبة الثالثة فی شعر البابطين وإن كان مع الکامل
فی المرتبة الأولى من بحور الشعر العربی کله، وهو صاحب المرتبة الأولى منفردا
فی الشعر القديم وأشعار العذريين، وهو متأخر إلى المرتبة الثانية فی الشعر
الحديث.

هـ) بحر الخفيف

والخفيف من البحور مزدوجة التفعيلة، وورد في شعرنا العربى تاماً ومجزوئاً، واستخدمه الباطين بإيقاعيه فى ثلاث قصائد (٢ تام + ١ مجزوئاً)، أى أن نسبة اتجاهاه إليه تقدر بـ ٨, ٥ ٪، واشتملت هذه القصائد على خمسين بيتاً (٥٠) فارتفعت نسبة نفسه فيه إلى ٤, ٦ ٪، وكان معدل أبيات القصيدة الواحدة عنده من الخفيف عالياً فبلغ ٧, ١٦ بيتاً.

والخفيف من بحور المرتبة الثانية فى شعرنا العربى فتبلغ نسبته حوالى ١, ١٢ ٪، وهو بحر ضعيف النسبة فى شعرنا القديم فتبلغ نسبته ٤, ٥ ٪، وهو لا يمثل نسبة تذكر فى شعر زهير وجريز والفرزدق، وأعلى نسبة فى القديم نجدها عند البحتري ١٧ ٪، ولم تظهر لمجزوءته نسبة فى الشعر القديم سوى عند البهاء زهير ٣ ٪ ونسبته ضعيفة جداً فى شعر العذريين فتبلغ حوالى ٥, ٢ ٪.

وإذا كانت نسبة الخفيف ضعيفة فى الشعر القديم، فهى فى تصاعد مستمر فى شعرنا الحديث حيث تبلغ ٦, ٢١ ٪، أما أرفع نسبة فى الحديث وفى الشعر العربى مطلقاً فنجدها عند أحمد رامى ٥٨ ٪.

والخفيف كما تبين لنا بحر متأرجح فى الشعر العربى.

وإذا ما نظرنا إلى نسبته فى شعر الباطين فسنجد أنها منخفضة عن نسبته فى الشعر العربى كله، ومساوية لنسبته فى الشعر القديم، ومرتفعة عن نسبته فى شعر العذريين، ومنخفضة انخفاضاً شديداً عن نسبته فى الشعر العربى الحديث. والخفيف من بحور المرتبة الثالثة فى " بوح البوادرى " والشعر القديم وإن كان فى المرتبة الثانية فى الشعر العربى بعامة والأولى فى الشعر الحديث.

ونسبته في شعر الباطين تقرب من نسبته في دواوين أبي العتاهية، وأبي نواس،
وأبي فراس، والبارودي.

و) بحر الكامل

والكامل من البحور الصافية أو البحور موحدة التفعيلة، جاء في شعرنا تاما ومجزوءا، واستعمله أبو سعود بمظهره في ثلاث قصائد (٢ تام + ١ مجزوء) أى أن نسبة اتجاهه إليه تقدر بـ ٨, ٥٪، وهى مساوية تقريبا لنسبة نفسه فيه والتي تقدر بـ ٣, ٥٪ إذ كانت أبيات الشاعر على الكامل اثنين وأربعين بيتا (٤٢)، وبلغ معدل أبيات القصيدة الواحدة منه فى " بوح البوادرى " ١٤ بيتا.

ويحتل الكامل، مع الطويل، المرتبة الأولى لبحور الشعر العربى بنسبة ٢, ٢٢ ٪، وهو بحر متقدم النسبة فى الشعر القديم، فتبلغ نسبته حوالى ٤, ١٨ ٪، وأرفع نسبة قديما نجدها عند جرير ٢٣ ٪، وأرفع نسب مجزؤه نجدها عند أبى العتاهية ١٠ ٪، والبهاء زهير ١٥ ٪، ونسبة الاتجاه إليه فى شعر العذريين ضعيفة جدا فتبلغ ٧ ٪.

والكامل من أهم البحور فى الشعر الحديث جملة، فتبلغ نسبة تواتره فيه ٩, ٢٧ ٪، وأرفع نسبه الحديثة نجدها عند محمود حسن إسماعيل ٤٠ ٪، وأرفع نسب مجزؤه نجدها عند حافظ ١٠ ٪.

والكامل على ذلك من البحور التى انخفضت نسبتها فى شعر الباطين حتى بلغت نسبته فى الشعر العربى أربعة أضعاف نسبته فى " بوح البوادرى "
وفى الشعر القديم أضعاف هذه النسبة وفى الشعر الحديث حوالى خمسة أضعافها، وإن كانت نسبته فى شعر العذريين قريبة جدا من نسبته عند أبى

والكامل من مجور المرتبة الثالثة في " بوح البوادي " وعند الشعراء
العذريين، وإن كان من مجور المرتبة الأولى في الشعر العربي بصفة عامة، وكذا
في الشعر الحديث وهو من مجور المرتبة الثانية في الشعر العربي القديم.

ز) بحر المتدارك

والمتدارك أيضا من البحور موحدة التفعيلة، استعمله العرب تاما ومجزوءا ومشطورا، وللباطين قصيدة واحدة على وزنه بنسبة ٩ , ١٪، وبلغت أبيات هذه القصيدة أربعة عشر بيتا، فكانت نسبة بقائه في هذا البحر ٨ , ١٪ والمتدارك بحر خامل لم تضبط له نسبة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وتبلغ نسبة الاتجاه إليه في شعر شوقي ٣٥ , ١٪، ونسبة نفسه فيه ١٩ , ١٪، أى أن نسبته في شعر شوقي قريبة من نسبته في " بوح البوادي " .

خطائص الشكلا الایقاعی

فہ " بوح البواڈی "

وأظنتى لست فى حاجة الآن إلى التنبيه على أن هذه الإحصاءات والنسب لا تقصد فى النقد لذاتها وإنما الهدف الأساسى فيها أن نخرج من ورائها بجملة من الحقائق التى تصلنا إلى الغاية الحقيقية للنقد، وهى استبطان جانب أو أكثر من جوانب العملية الإبداعية فى النص وغايتنا من وراء هذا اللون من الإحصاءات تكمن فى تحديد خصائص استخدام عبد العزيز سعود البابطين لبحور الشعر العربى، بالإضافة إلى اكتشاف موقفه الخاص من هذه الأشكال الإيقاعية، وأسلوبه فى الإفادة من طاقاتها، على اعتبار أن جمهرة النقاد قد صنفوا البابطين كواحد من الشعراء التقليديين - على الأقل - من ناحية الشكل.

● ونحن إذا حاولنا أن نتأمل خصائص استخدام البحور فى محاولة لتحديد موقف البابطين من اختيار بحوره وأوزانه اعتماداً على عدد القصائد (نسبة الاتجاه) - فبإمكاننا أن نلاحظ مايلى :

— إن عبدالعزيز سعود البابطين لم يخرج فى أى من قصائده ديوانه على الإطار العروضى العام فى بنائه الإيقاعى، محافظاً بذلك على نظام العروض الخليلى، ملتزماً ببحوره الشعرية فى نمطها العام التزاماً تاماً ومطلقاً.

— والبابطين لم يفد، على الرغم من ذلك، من طاقات عدد كبير من البحور الشعرية (تسبعة بحور) هى : المديد والهزج والرجز والسريع والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجث والمقارب.

— أما البحور السبعة التى استخدمها الشاعر فى ديوان "بوح البوادي"، فسنجد أن أعلاها تواتراً، بحران هما : الوافر والرمل؛ إذ يبلغان معا مايربو على نصف قصائد الديوان حوالى (٦ , ٥٩ ٪). ويأتى البسيط منفرداً فى المرتبة

الثانية، وإن كان الفارق بينه وبين الوافر والرمل كبيراً، ثم الطويل والخفيف والكامل في المرتبة الثالثة، ثم المتدارك في المرتبة الرابعة والأخيرة.

● وإذا نظرنا إلى موقف الباطنين من البقاء الزمني في مجال البحور التي يختارها إطاراً صوتياً لقصائده، اعتماداً على عدد الأبيات (نسبة النفس) - فإننا لن نجد اختلافاً بين نسب اتجاه الشاعر إلى البحور ونسب بقائه فيها سوى في تقدم الرمل على الوافر داخل المرتبة الأولى، وإن ظل كليهما في هذه المرتبة دون غيرهما من البحور الأخرى التي ظلت محافظة على ترتيبها داخل المراتب الثلاث التالية وإن طرأ عليها تغير طفيف لا يذكر يمكن أن نلاحظه بمقارنة الجدولين الثاني والثالث.

● ولقد كشفت لنا مقارنة نسب البحور السابقة بمثيالاتها في الشعر العربي عن مكان عبد العزيز سعود الباطنين بين أضرابه من شعراء العربية، فهو شاعر يدور في فلك الإطار التقليدي للشعر العربي بمحافظته على النسب القديمة إلى حد ما في استخدام : البسيط والخفيف والمتدارك، وإن كانت النزعة إلى كسر جمود هذه النسب والانفلات من ربقته قد غلبت عليه في صعوده بنسبة الوافر والرمل ونزوله بنسبة الطويل والكامل.

— ولعبد العزيز سعود الباطنين أسلوبه الخاص في انتقاء بحوره الشعرية الذي يميزه عن غيره من سائر الشعراء العرب، فهو وإن ربطته بالشعراء العذريين وشائج العاطفة وجمعت بينه وبينهم مواجد التجربة ومعجم التعبير عنها على مستوى اللفظ والصورة معاً، إلا أنه استطاع أن يميز البنية الإيقاعية في قصائده عن مقابلها في شعر العذريين، فاستخدم بحرين لم تظهر لأيهما نسبة عند شعراء الغزل العاطفي وهما الرمل والمتدارك، وارتفعت نسبة الوافر والبسيط عنده

ارتفاعا كبيرا، بينما ارتفعت نسبة الخفيف ارتفاعا طفيفا، وكان انخفاض نسبة الطويل انخفاضا لا مثيل له، وانخفضت نسبة الكامل انخفاضا لا يذكر.

— وكما تميز الباطنين في انتقاء بحوره الشعرية عن رفاق التجربة المشتركة من العذريين، تميز أيضا عن رفاق الهم المشترك من الشعراء المعاصرين، إذ ارتفعت نسبة الوافر والرمل والبسيط في شعره ارتفاعا كبيرا، وانخفضت نسبة الطويل والخفيف والكامل عنده انخفاضا كبيرا كذلك، وكانت نسبة المتدارك في "بوح البوادي" مساوية لنسبته في الشعر الحديث.

والقصيدة في "بوح البوادي" متوسطة الطول (معدل أبيات القصيدة الواحدة خمسة عشر بيتا)، وقد ربط أيمن ميدان توسط طول القصيدة بتوافر عنصر الصدق واقعيا وفنيا في قصائده الديوان، ولقد كان ميدان مصيبا حينما ألمح إلى هذه العلاقة الحميمة بين توسط طول القصيدة الذي يدل على ميلها إلى التركيز - وبين عنصر الصدق الذي اعتبره الناقد أهم ملامح تجربة الباطنين الشعرية.^(١٠)

ولم يحاول الباطنين أن يعترف كثيرا على الإيقاعات المجزوءة على الرغم من انسيابية البنية الشعرية في قصائده مما يدل دلالة واضحة على قدرة الشاعر على تطويع النموذج التام وإعادة صياغة عناصره الإيقاعية.

وكانت عدد القصائد المجزوءة في ديوانه أربع قصائد بنسبة ٧,٧٪، وكانت عدد الأبيات المجزوءة في الديوان ستة وسبعين بيتا (٧٦) بنسبة ٩,٧٪؛ أي أن نسبة نفسه في الأوزان المجزوءة أرفع من نسبة اتجاهه إليها.

البحر	عدد الفصل	التام	نسبته	المجزوء	نسبته
الخفيف	٣	٢	%٦٦,٦٧	١	%٣٣,٣٣
الكامل	٣	٢	%٦٦,٦٧	١	%٣٣,٣٣
الرمل	١٥	١٣	%٨٦,٦٧	٢	%١٣,٣٣

الجدول الثالث عشر

جدول نسب اتجاه الشاعر إلى بالجزء التام في استخدام البحور

البحر	عدد الأبيات	التام	نسبته	المجزوء	نسبته
الخفيف	٥٠	٢٩	%٥٨	٢١	%٤٢
الكامل	٤٢	٢٦	%٦١,٩	١٦	%٣٨,١
الرمل	٢٦٧	٢٢٨	%٨٥,٤	٣٩	%١٤,٦

الجدول الرابع عشر

جدول نسبة نفس الشاعر الجزء والتام

● ولا شك في أن العلاقة بين الوزن والمعنى، أو بين اختيار الشاعر للشكل الموسيقي، واختياره للغرض المضموني - لا شك في أن هذه العلاقة قد لفتت كثيرا من النقاد والباحثين في القديم والحديث؛ وحاول كثير منهم أن ينظر لتلاؤم أغراض معينة مع بحور معينة، ولتساوق مضامين محددة مع أشكال ذات طابع معين؛ وكأن اختيار الشاعر لوزن قصيدة ما يتم بشكل إرادي وبطريقة واعية في مرحلة سابقة على كتابة القصيدة^(١١).

ولاشك أيضا في أن استقرار النماذج الشعرية قديما وحديثا يؤدي بنا إلى رفض هذا المبدأ، ونهج القصيدة العربية بما فيه من تعدد الأغراض والموضوعات الشعرية داخل البحر الواحد شاهد على ذلك، ولقد دعم عمر الدين إسماعيل هذه الفكرة بغير واحد من النماذج والأمثلة حين دلى على صحتها بقول الفند الزمانى فى إحدى قصائده :

شَيْنَا مِشِيَّةَ اللَّيْلِ	غَرَا وَاللَّيْتُ غَضْبَانُ
بَضْرٍ فِيهِ تَوَهِينٌ	وَتَخْضِيعٌ وَإِرْنَانُ
وَطَّنٍ لَفَمِ الزَّقِّ	غَرَا وَالزَّقُّ مَلَانُ
وَبَعْضُ الْحِلْمِ عِنْدَ الْجَهِّ	لِ لِلزَّلَّةِ إِفْعَانُ

وهى أبيات على الهزج وإيقاعه (مفاعلين مكررة مرتان فى كل شطرن أى د د ن د ن مكررة أربع مرات) .

وهو نفس البحر الذى نقول فيه :

أَلَا طِيرِي أَلَا طِيرِي	وَعَنِّي يَا عَصَافِيرِي
---------------------------	--------------------------

ويرى عز الدين إسماعيل أن هذا البحر، وهو من البحور القصار، قد اتسع لنغمتين (أو قل لإيقاعين نفسيين) متباعدين، أو لمعنيين مختلفين، فنرى الشدة والقوة والسرعة بل البطش أيضا فى النموذج الأول، ونرى الرخاوة واللين وبطء الحركة والتدله فى النموذج الثانى؛ فلم يستطع النوزن الواحد فى

المثالين أن يحجب هذين الإيقاعين الموسيقيين المتباينين، ولم يستطع أن يقيم حدوداً بين المعنيين المختلفين اللذين حملهما الشاعرين عليه^(١٢).

— وشعر البابطين يدعم هو الآخر هذه الفكرة ويؤيدها فقد استطاع أبو سعود أن يعبر في انسيابية وانطلاق من خلال سبعة محاور مختلفة، وعلى مدى إحدى وخمسين قصيدة^(١٣) عن موضوع واحد تقريباً يختلف في جزئياته، ويتفق في الجو العام والأثر النفسى الأمر الذى يحقق الوحدة العضوية والموضوعية فى آن معا للديوان ككل فى إطار من التعدد الإيقاعى على مستوى الشكل.

● وعلى الرغم من محافظة البابطين على نظام العروض فى الخليلى فى إطاره العام، إلا أنه لم يعبأ أحياناً بالصور المتعددة أو بالأشكال والنظائر الإيقاعية التى تندرج تحت هذا الإطار العام وتتفرع منه، والتى تعرف بالأعاريض والأضرب، وهى على الترتيب: الصور الثابتة للتفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة فى الشطر الثانى.

وكل صورة من هذه الصورة تتميز عن غيرها من الصور الموسيقية التى تشترك معها فى نفس البحر - بهذه الأعاريض والأضرب التى لا يمكن أن يخلط الشاعر بينها.

— ولكننا نرى أبا سعود فى بعض الأحيان يمزج بين بعض هذه الصور فى إطار واحد كما نرى فى قصيدة "رنين السحر" (ص ٤٣) :

بِعِفَّةٍ عُزْرِيٍّ وَطُهرِ بُثِينَةٍ

وإِخْلَاصِ قَيْسٍ ذَوَائِعِ الشَّعْرِ وَالْحُبِّ

وهى على بحر الطويل ^(١٤).

ولعلنا نلاحظ اختلاف الضرب فى هذه القصيدة فأبياتها (الثانى والرابع

والخامس) :

وَلَوَعَةِ خَالِي ابْنِ لَعْبُونِ رَئِيًّا
لَمِيْ غَرَاةَ الْبَيْنِ حَلٌّ يَشْرِبِ

....

قَضَيْنَا سِنِينَ الْحُبِّ نَقَطُفُ زَهْرَهُ
كَنَعَلُ وَرُودِ الرُّوضِ بِالْوَرْدِ تَخْتَبِي
رَفِيقَةَ وَرَبِيْ أَيْضُ النِّزْلِ ثَوْبَهَا
وَأَوْكُرُهَا حُسْنًا يَشْعُ كُكْرُوبِ

من الضرب الثانى الطويل (مفاعلن) بينما سائر أبيات القصيدة من
الضرب الأول: (مفاعلين).

ومن ذلك أيضا من نجده فى قصيدة "بدر الليل" (ص ٥٩)

يَا بَدْرَ اللَّيْلِ مَتَى يُوفِي
مَحْبُوبُ الْقَلْبِ وَأُسْعِرُهُ

وهى على بحر المتدارك، إذ مزج الشاعر فى العروض كثيرا بين (فَعْلُن) و(فَعْلُن) (١٥) :

كما نرى فى قوله :

وَحَبِيبِي أَوْتَقَهُ بَيْنٌ يَسْرَى بِالْجُرْحِ فَيُوقِرُهُ
وَفُؤَادِي مَنْ سَيَرَقُّ لَهُ وَضِرَامُ الْعِشْقِ يَهْرِهْرُهُ

فالعروض الأولى على (فَعْلُن) والثانية على (فَعْلُن).

فكانت صورة عروض الأبيات: (الأول، والثانى عشر، والثالث عشر، والرابع عشر) (فَعْلُن)، وكانت صورة عروض سائر أبيات القصيدة (فَعْلُن).

— واختلاف الضرب على هذا النحو يؤدي بلا شك إلى اختلاف بنية القافية، وتغير كثافتها ونوعها وشكلها الإيقاعى.

— وعامة دارسى موسيقى الإطار فى الشعر العربى يجمعون على أن مثل هذا المزج عيب عروضى لا ينبغى أن يقع الشاعر فيه، وبعضهم يذهب إلى أن هذا المزج لون من ألوان الخروج على حرفية القاعدة ولكن فى إطار من الالتزام بالنسق العام للقواعد العروضية، وفى رأى أن هذا المزج وغيره كسر واضح للنظام الموسيقى، ولكننا لا ينبغى أن نتعامل معه بمنطق صوابى، وإنما المعول فى الحكم على هذا الخروج وأضرابه مرده الأساسى إلى مدى تذوق الأذن واستساغتها لصيغ الشاعر، وعدم إحساسها بنبوة هذا التغير وشذوذه الموسيقى....

وعلى الرغم من ندرة الدراسات النقدية التي توجه همها إلى موسيقى الإطار (الوزن والقافية) بصفة عامة - فإن باستطاعة المتابع أن يلحظ أن الدراسات المنصبة على أوزان الشعر وبحوره وقوالبه الموسيقية أوفر حظاً من تلك التي توجه عنايتها إلى القافية^(١٦).

وربما كان مرجع ذلك إلى اختلاف أنماط القافية ونماذجها، بل اختلاف تعريفها ومفهومها بين القدماء والمحدثين، ولكن تعريفها الذي نرتضيه اليوم هو ما ذهب إليه الخليل بن أحمد من أن القافية هي مجموعة الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين في البيت الشعري^(١٧)، وهي على الجملة مجموعة العناصر التي تلتزم كما وكيفاً في آخر كل بيت من أبيات القصيدة.

والقافية بلا شك من أهم أركان الوزن الشعري، فهي ركيزة البنيان الإيقاعي في شعرنا العربي، ولقد أشار ابن جني إلى أهميتها في قوله: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع."^(١٨)

وهذه المقاطع تعتمد أساساً على اللزوم الكمي والكيفي لعناصر القافية الصامتة والصائتة على حد سواء؛ وذلك ما تنبه إليه النقاد القدماء كما نرى في قول حازم عن القافية: "لا بد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الروى على الحركة والسكون."^(١٩)

ونتيجة لهذا كان ميزان القافية وهي التي تتطلع إليها الأذان في آخر البيت وتتوقعها - أدق بكثير من ميزان الأبيات "وذلك لحساسية الأذن للقافية، فأى انحراف في الوضوح السمعي في القافية تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه."^(٢٠)

ومن هنا تأتي أهمية اللزوم الكمي والكيفي للقافية وعناصرها.

والقافية تنبنى أساسا على الحرف الذى تعرف به وتنسب إليه وهو حرف الروى، ويعقب الروى حركته التى تعرف بالمجرى، فالوصل الذى قد يكون حرفا من حروف المد، وقد يكون هاءًا، وإذا كان هاءًا متحركة عرف إشباع حركتها بالخروج.

وقد لا يسبق الروى حرف من حروف القافية، وقد يسبقه الردف أو التأسيس والخروج^(٢١) وأشكال القافية المتنوعة إنما تكون باستخدام هذه العناصر مجتمع بعضها إلى بعض فى أنساق محددة تحاول أن تلعب دورها الأساسى وهو تركيز الإيقاع الشعرى للبيت فى القافية باعتبارها المحور الحافى للقصيدة.

ولكى تسهل دراساتنا لأشكال القافية وأنساقها^(٢٢)، اتخذنا رموزا لعناصرها كما يلى:

ر : الروى	خ : الدخيل
د : الردف	و : الوصل
س : التأسيس	هـ : هاء الوصل
ج : الخروج	

مجره الروه من حيث الاطلاق والتقييد
وأنواع المجره المطلق

أ) القافية المقيدة :

إن تقييد القافية مظهر دال على ضيق النفس في صدر الشاعر،
وتتميز عن القافية المطلقة بأن الروى هو آخر عناصر القافية فيها، وقد يكون
عنصرها الوحيد في بعض الأحيان.

وقد وردت القافية المقيدة عند البابطين في شكلين فقط:

رُ : وهى القافية التى تتكون من الروى فقط.

درُ : وهى القافية التى تتكون من روى يسبقه ردف.

وجملة قصائد القافية المقيدة فى الديوان سبع قصائد بنسبة ١٤,٢٨٪،
وجملة أبيات هذه القافية مائة وواحد وعشرون بيتا (١٢١) بنسبة ١٦,٧٨٪،
أى أن نسبة نفس البابطين فى القافية المقيدة أرفع قليلا من نسبة اتجاهه إليها.
وأغلب أشعار البابطين المقيدة القافية جاءت على روى التون (خمس
قصائد اشتملت على تسعين بيتا) فنسبة الاتجاه إليه ٧١,٤٢٪، ونسبة النفس
فيه ٧٥٪.

أما اختيار الشاعر فى نطاق القافية المقيدة فكان منحازا تجاه القافية
الأغنى من حيث عناصر القافية (درُ) فاستخدمها فى أربع قصائد بنسبة
١٦,٨٪، اشتملت على واحد وثمانين بيتا بنسبة ١١,٢٣٪، بينما استخدم
القافية الأقل غنى (رُ) فى ثلاث قصائد بنسبة ٦,١٢٪، اشتملت على أربعين
بيتا فقط بنسبة ٥,٥٤٪.

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
در	٤	%٨,١٦	٨١	%١١,٢٣
ر	٣	%٦,١٢	٤٠	%٥,٥٤

الجدول الخامس عشر

جدول أشكال الروى المقيد المستعملة فى الديوان ونسب الاتجاه إليها

ونسب النفس فيها

ويمكننا أيضا أن نلاحظ أن جل القوافي المقيدة (ست قصائد) جاءت على بحر الرمل؛ وفى ذلك دلالة على الاتساق الإيقاعى بين الرمل والقوافي المقيدة فى شعر الباطين.

ب) القافية المطلقة :

١- القافية المجراة على الكسر

وردت القافية المطلقة المجراة على الكسر عند البابطين على ثلاثة أشكال:

ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (ياء).

د ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (ياء)،
ويسبقه ردف.

س خ ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (ياء)،
ويسبقه تأسيس ودخيل.

وجملة قصائد القافية المجراة على الكسر فى الديوان أربع وعشرون قصيدة (٢٤) بنسبة ٩٧,٤٨٪، وجملة أبيات هذه القافية ثلاثمائة وثلاثة وأربعون بيتا (٣٤٣) بنسبة ٥٧,٤٧٪، أى أن نسبة نفس البابطين فى القافية المجراة على الكسر أقل قليلا من نسبة اتجاهه إليها.

والباء هو حرف الروى الأكثر شيوعا فى القافية المجراة على الكسر، إذ استخدمه الشاعر فى ست قصائد اشتملت على اثنين وتسعين بيتا، فنسبة الاتجاه ٢٥٪، ونسبة النفس ٢٦,٨٢٪.

أما اختيار الشاعر لشكل القافية فى نطاق القوافى المجراة على الكسر فقد كان منحازا تجاه القافية المتوسطة الغنى (د ر و) فاستخدمها فى اثنتى عشرة قصيدة بنسبة ٤٨,٢٤٪، اشتملت على مائة وواحد وسبعين بيتا (١٧١) بنسبة ٢٣,٧١٪؛ وتلتها مباشرة القافية الأقل غنى (ر و) واستخدمها فى إحدى

عشرة قصيدة بنسبة ٢٢,٤٢٪؛ واشتملت على مائة وتسعة وخمسين بيتا (١٥٩) بنسبة ٢٢,٠٥٪؛ وكانت القافية الأغنى كثافة هي أقل القصائد المجراة على الكسر كثافة حيث استخدمها الشاعر في قصيدة واحدة بنسبة ٢,٠٤٪، اشتملت على ثلاثة عشر بيتا بنسبة ١,٨٪.

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
درو	١٢	٢٤,٤٨٪	١٧١	٢٣,٧١٪
درو	١١	٢٢,٤٢٪	١٥٩	٢٢,٠٥٪
س خرو	١	٢,٠٤٪	١٣	١,٨٪

الجدول السادس عشر

جدول أشكال الروى المكسور المستعملة في الديوان ونسب الاتجاه إليها
ونسب النفس فيها

٢- القافية المجرأة على الفتح

وردت القافية المجرأة على الفتح عند البابطين على أربعة أشكال:

ر هـ : وهى القافية التى وصل رويها بهاء ساكنة.

ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الألف).

د ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الألف) يسبقه ردف.

س خ ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الألف) يسبقه تأسيس وخروج.

وجملة القصائد المجرأة على الفتح فى الديوان اثنتا عشرة قصيدة بنسبة ٢٤,٤٨٪، اشتملت على مائة وخمسة وسبعين بيتاً (١٧٥) بنسبة ٢٤,٢٧٪.

ولم يسجل أى من حروف الروى المستخدمة فى القوافى المجرأة على الفتح نسبة تميزه عن غيره من حروف الروى الأخرى، وتسمح لنا بالقول بشيوع روى معين فى هذه القافية.

ولقد كان اختيار الشاعر لشكل القافية فى نطاق القوافى المجرأة على الفتح متجهها إلى القافية المتوسطة الغنى (د ر و)، فاستخدمها الشاعر فى ست قصائد بنسبة ١٢,٢٤٪، اشتملت على أربعة وثمانين بيتاً (٨٤) بنسبة ١١,٦٥٪؛ ومن بعدها القافية الأقل غنى (ر و) فاستخدمها فى ثلاث قصائد بنسبة ٦,١٢٪، اشتملت على خمسين بيتاً بنسبة ٦,٩٣٪؛ ثم استخدام القافية (ر هـ) فى قصيدتين بنسبة ٤,٠٨٪، اشتملتا على ثلاثين بيتاً بنسبة ٤,١٦٪؛

وأخيرا التافية المكثفة (س خ ر و) فى قصيدة واحدة بنسبة ٢,٠٤٪، اشتملت على أحد عشر بيتا بنسبة ١,٥٢٪.

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
د ر و	٦	١٢,٢٤٪	٨٤	١١,٦٥٪
ر و	٣	٦,١٢٪	٥٠	٦,٩٣٪
ر هـ	٢	٤,٨٪	٢٠	٤,١٦٪
س خ ر و	١	٢,٠٤٪	١١	١,٥٢٪

الجدول السابع عشر

جدول أشكال الروى المفتوح المستعملة فى الديوان ونسب الاتجاه

ونسب الروى فيها

٣- القافية المجراة على الضم :

وردت القافية المجراة على الضم عند البابطين على أربعة اشكال:

ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الواو).

د ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الواو)، يسبقه ردف.

ر هـ ج : وهى القافية التى وصل رويها بهاء يعقبها خروج (حرف مد).

س خ ر هـ : وهى القافية التى وصل رويها بهاء، يسبقها تأسيس ودخيل.

وجملة القصائد المجراة على الضم فى الديوان ست قصائد بنسبة ١٢,٢٤٪، اشتملت على اثنين وثمانين بيتا بنسبة ١١,٣٧٪، أى أن نسبة النفس فى القافية المجراة على الضم أقل بقليل من نسبة الاتجاه إليها.

وكما رأينا فى القافية ذات الجرى المفتوح - لم يسجل أى من حروف الروى المستخدمة فى القوافى المجراة على الضم نسبة تسمح لنا بالقول بشيوعه كروى مميز فى هذه القافية.

واتجه اختيار الشاعر لشكل القافية فى نطاق القوافى المجراة على الضم إلى القافية المتوسطة الغنى (د ر و) (كالمجراة على الكسر والمجراة على الفتح)
حيث استخدمها الشاعر فى ثلاث قصائد بنسبة اتجاه تقدر بـ ٦,١٢٪، واشتملت هذه القصائد الثلاث على سبعة وثلاثين بيتا بنسبة نفس تقدر بـ ٥,١٣٪؛ وكانت نسبة اتجاه الشاعر إلى الأشكال الثلاثة الأخرى واحدة: ٢,٠٤٪ وذلك أنه قد استخدم كل واحد منها فى قصيدة واحدة فقط، بينما كانت نسبة نفسه فى الشكل الأقل غنى (ر و) ٢,٤٩٪، وفى الشكل (ر هـ ج) ١,٩٤٪، وفى الشكل (س خ ر هـ) ١,٨٠٪.

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
درو	٣	٦,١٢	٣٧	٥,١٣
رو	١	٢,٠٤	١٨	٢,٤٩
رو هـ ج	١	٢,٠٤	١٤	١,٩٤
س خ رهـ	١	٢,٠٤	١٣	١,٨

الجدول الثامن عشر

جدول أشكال الروى المضموم المستعملة فى الديوان ونسب الاتجاه ونسب النفس فيها

وإذا حاولنا أن نرتب القوافي "بوح البوادي" على أساس من التقييد والإطلاق وأنواع المجرى المطلق فإننا نقف أمام الجدول التالي:

المجرى	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبتها
المكسور	٢٤	٤٨,٩٧	٣٤٣	٤٧,٥٧
المفتوح	١٢	٢٤,٤٨	١٧٥	٢٤,٢٧
المقيد	٧	١٤,٢٨	١٢١	١٦,٧٨
المضموم	٦	١٢,٢٤	٨٢	١١,٣٧

الجدول التاسع عشر

جدول القوافي المقيدة والمطلقة في الديوان ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها

وبالنظر إلى هذا الجدول فنخلص إلى ثلاث نتائج رئيسية:

الأولى - أن نسبة شيوع مجرى الروى المطلق في "بوح البوادي" ترتفع ارتفاعا كبيرا كلما كان مخرجه أقرب إلى الشفتين وأبعد عن الحلق؛ وذلك أن مخرج الكسرة من أدنى الحنك، ومخرج الضمة من أقصاه، ومخرج الفتحة بينهما. وهذه النتيجة دالة على الانكسار النفسى الذى انعكس على أغلبية قصائد الديوان، والذى يرجع أساسا إلى إجهاد الشاعر اللاهث وراء محبوبته، الطامح فى وصلها، المشتعل وجدا بها ولهفة إليها - الرازح تحت وطأة الذكريات، وعذاب النأى ونار الصبوة. ووهن الشاعر، كما يتبدى لقارئه، لا يسمح له بأن يرهق نفسه فى إخراج مجرى الروى من عمق الجهاز الصوتى.

ومما يؤكد ذلك غلبة أصوات الروى المجهورة وشيوعها فى الديوان (ثمان وثلاثون قصيدة بنسبة ٧٧,٥٥٪)؛ ومعلوم أن الأصوات المجهورة تحتاج إلى جهد عضوى أقل بكثير فى نطقها - مما تحتاج إليه الأصوات المهموسة التى لم يعول عليها الشاعر كثيراً فى قصائده.

الثانية - أن نسبة استخدام المجرى المفتوح عند البابطين قد بلغت ارتفاعاً عالياً لم نجد له مثيلاً سوى فى شعر شوقي، بينما بلغت نسبة استخدام المجرى المضموم عنده أدنى نسبة لها فى تاريخ الشعر العربى.

ويمكننا أن نلاحظ ذلك بسهولة إذا نظرنا إلى احصائيات ابن الشيخ لنسبة استخدام أنواع الروى المطلق فى الشعر القديم:

الشاعر	المجرى	الكسر	الضم	الفتح
أبو تمام	٥١٪	٣٢,٥٪	١٤,٥٪	
البحرئى	٥٥٪	٢٧,٢٪	١٤,٥٪	
شعر الأغاني	٤٦٪	٢٩,٥٪	٢٠٪	

الجدول العشرون

جدول نسب استخدام أنواع الروى المطلق قديماً

بينما جاءت نسب استخدام أنواع الروى فى الشوقيات التى أحصاها محمد الهادى الطرابلسى موافقة تقريباً لنسب البابطين، مما يدل على اقتراب فى الاتجاه بين البابطين وشوقي.

المجرى	نسبة الاتجاه	نسبة النفس
المكسور	٣٣,٨٪	٣٢,٤٪
المفتوح	٢٩,٥٪	٢٨,٧٪
المضموم	٢٠,٨٪	٢٤,٨٪
المقيد	١٥,٥٪	١٤٪

الجدول الحادى والعشرون

جدول نسب استخدام أنواع الروى فى شعر شوقى

الثالثة - أن نسبة اتجاه الباطنين إلى القافية المقيدة نسبة عالية أيضا إذا ما قورنت بالنسبة التى حددها إبراهيم أنيس فى قوله: "إن هذا النوع من القافية قليل الشيوع فى الشعر العربى لا يكاد يجاوز ١٠٪" (٢٣).

وهى نسبة عالية جدا إذا قورنت بنظيراتها فى شعر أبى تمام: ٢٪، والبحترى: ٣٪، وفى شعر الأغاني: ٤,٥٪.

ولكنها تعتبر ضعيفة بجانب نسبة القافية المقيدة فى شعر الشايبى: ٤٠٪. ونسبة الاتجاه إلى القافية المقيدة عند الباطنين قريبة من مثيلتها عند شوقى، وكذلك نسبة النفس.

وأظن شيوع القوافى المقيدة فى الديوان لونا من التنويع على إيقاع الحزن الكسير الذى يغلب على "بوح البوادرى"، ورغبة لاواعية من الشاعر فى

قضم المد الشعري المتمثل في الإطلاق؛ والذي يبدو من وجهة نظر اللاوعي
الشعري عند البابطين سهما ممتدا ينغرس في أنسجة الوجدان: يهتكها ويدميتها.

وثمة ملاحظة تلفتنا في قصائد القوافي المقيدة عند البابطين، فهي تدخل في إطار ما يمكن أن نسميه بـ إشباع النموذج؛ فالبابطين يبدو أحيانا وكأنه لم يشعر بأن قصيدة ما قد انتهت دون أن يفرغ من خلالها كوامن مشاعره، ولم يستطع أن ييوح فيها بأسرارها، فيعود لاستخدام نفس النموذج ونفس الإطار في قصيدة أخرى.

نجد ذلك في قصيدته "في عمق الزمان" (ص ٦١) التي كتبها في
"نور كلاوة" في ١٦/١١/١٩٨٧؛

يَا عُهُدُوا وَرَسَتْ. أُرْقِنِي

فُكِّرْهَا (الْحَالِزُ فِي عُمُقِ الزَّمَنِ

ثم عاد إلى النموذج نفسه مرة أخرى بعد خمسة أشهر ليكتب عليه
قصيدته "تباريح" (ص ٥٥) والتي كتبها بـ "كابدة" في ٩/٤/١٩٨٨.

إِنَّ مَابِي مِنْ تَبَارِيحِ الْهَدَى

يُلْهِمُ الْخَنَسَاءَ آيَاتِ الْحَزَنِ

والقصيدتان على بحر الرمل، ورويهما النون الساكنة، وقافيتها مقيدة
بجردة من النوع المتدارك.

وغير خاف ما بين القصيدتين من وشائج وصلات تجمع بينهما فى إطار تباريح الهوى وآلام الذكرى.

وربما عاد أبوسعود إلى استخدام نفس النموذج فى أكثر من قصيدة، كما نجد فى قصيدة "قصة حب" (ص ٦٨) والتى كتبها بـ "لندن" فى ١٩٨٠/٢/٢٣،

هَتَفَ الْحُبُّ وَالْغُرَى بى الهوى

فَتَزَكَّرْتُ لِقَاءَ مَنْ سَنِينُ

وعاد إلى نفس النموذج مرة ثانية فكتب قصيدته "مناجاة" (ص ٧٤) وكتبها بصحراء حباطة المصرية فى ١٩٨١/٩/٥،

كَيْفَ أُنْسَيْتِ ؟ بِمَاؤِ تَحْلُمِينَ ؟

الْحُبُّ الْأُنْسِ مَازَالَ الْحَنِينُ ؟

ثم عاود النموذج مرة ثالثة ليكتب قصيدته "القلب الظامىء" (ص ٣٥) فى ١٩٩٤/٢/١٤.

جُمِعَ الشَّوْقُ وَرُوحَى وَالْهَوَى

لِلْيَالِ فَارَقْتَنَاهُ مِنْ سَنِينُ

والقصائد الثلاث على بحر الرمل، ورويتها النون الساكنة، وقافيتها مقيدة مردفة (بالياء أو الواو والغلبة للياء)، ومن النوع المترادف.

والقصائد الثلاث تتسق هي الأخرى فى منظومة الإبداع التى عبر
الشاعر بها عن تجربته من خلال قصائد ديوانه.

أشكال القافية ودور عناصرها

أم أشكال القافية :

استخدم أبو سعود الباطين ثمانية أشكال للقافية في ديوان "روح البوادي"، تظهر نسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها من الجدول التالي:

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
د ر و	٢١	٤٢,٨٥	٢٩٢	٤٠,٤٩
ر و	١٥	٣٠,٦١	٢٢٧	٣١,٤٨
د ر	٤	٨,١٦	٨١	١١,٢٣
ر	٣	٦,١٢	٤٠	٥,٥٤
ر هـ	٢	٤,٠٨	٣٠	٤,١٦
س خ ر و	٢	٤,٠٨	٢٤	٣,٣٢
ر ج	١	٢,٠٤	١٤	١,٩٤
س خ ر هـ	١	٢,٠٤	١٣	١,٨

الجدول الثاني والعشرون

جدول أشكال الروى المستعملة في الديوان ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها ولقد أجهد العروضيون أنفسهم في محاولة تقسيم أشكال القوافي بحسب ما فيها من كمال موسيقى وغنى إيقاعى إلى مراتب ودرجات، وأظنهم جميعا يتفقون على ما خلص إليه إبراهيم أنيس فى قوله: "إن الشعراء يلتزمون الروى فى كل الأبيات دائما، ثم يلتزمون معه قدرا من الأصوات يزيد ويتقص

حسب ما فى القافية من موسيقى، وعلى قدر عدد الأصوات المكررة فى أواخر
الآيات يكون كمال الموسيقى والقافية" (٢٤).

وعلى هذا فإن بإمكاننا أن نرتب القوافى فى شعر الباطين من حيث
غناها وكمالها الموسيقى ترتيبا تصاعديا كما يلى:

(ر) ◀ (در) ◀ (رو) ◀ (ره) ◀ (درو) ◀

(رهج) ◀ (س خ رو) ◀ (س خ ره).

ويمكننا أن نلاحظ أن القوافى متوسطة الغنى والكمال الموسيقى هى
أكثر قوافى الديوان تواترا على مستوى نسبتي الاتجاه والنفس، بينما تمثل
القوافى الأغنى أقل نسب تواتر قوافى الديوان؛ مما يدل على ميل الشاعر إلى
القوافى التى يغلب الهدوء على إيقاعها، ونفوره من القوافى الصاخبة التى تخرج
بالمتلقى عن إطار السكون الذى توفره القوافى متوسطة الغنى.

(ب) عناصر القافية: (٢٥)

١ - الوصل (٢٦)

استخدم البابطين الوصل مدًا في ثلاثة أشكال: (ر و)،
(د ر و)، و (س خ ر و)؛ جاء عليها ثمان وثلاثون قصيدة بنسبة ٧٧,٥٥٪،
اشتملت على خمسمائة وثلاثة وأربعين بيتا (٥٤٣) بنسبة ٧٥,٣١٪.

والوصل قيمة إيقاعية كبرى في بناء القافية، ومن ثم بناء القصيدة، على
اعتبار أنه النغمة النهائية في إيقاع البيت الشعري.

وقد استطاع أبو سعود أن يفيد كثيرا من التزم الذى يخلقه الوصل فى
القافية، وخاصة فى قصائده "رياح الشوق" (ص ٢٥)، و"حديث أمسى"
(ص ٢٨)، و"الوفاء الخالد" (ص ٣٠)، و"وهم الوصل" (ص ٣٦)، و"وفاء"
(ص ٣٧)، و"جمر الظنون" (ص ٣٨)، و"شكوت النجم" (ص ٤٥)، و"شيت
ليلي" (ص ٤٩)، و"وعود" (ص ٥٦)، و"الومض الحارق" (ص ٦٤)، و"غناء
الكون" (ص ٧٢)، و"أطلال الحب" (ص ٧٥).

ومن الواضح أن الوصل فى هذه القصائد يعتمد على أصوات تختص
بقوة إسماع إيقاعى، ورنين صوتى يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعى للبيت.
وأصوات الوصل أقرب ما تكون إلى الأوتار، من حيث ميلها الطبيعى نحو
التذبذب، الأمر الذى يهيئ لها القيام بدور الصدى الإيقاعى للبيت
الشعري (٢٧).

وعلى ذلك نستطيع أن نزعم بأن الباطين قد استطاع من خلال هذه
النسبة العالية لتواتر الوصل في "بوح البوادي" أن يفيد من طاقات هذا العنصر
القافوي في وعى تام بدوره كقفلة نهائية لنغمة البيت في الروى المطلق.

وما يتأتى للوصل من قيم إيقاعية يمكن أن يتهياً للخروج كذلك، وهو
بالنسبة لهاء الوصل كالوصل بالنسبة للروى، وقد استخدمه الشاعر في شكل
واحد (ر ه ج) وفي قصيدة واحدة "بدر الليل" (ص ٥٩).

٢ - الردف (٢٨)

أما الردف فقد استخدمه البابطين في شكلين فقط: (د ر)، و(د ر و)؛ جاء عليهما ست وثلاثون قصيدة بنسبة ١٢٣,٤٦٪، واشتملت هذه القصائد على خمسمائة وتسعة عشر بيتا بنسبة ٧١,٩٨٪.

وقد استقر في قناعة العروضيين أن الردف لا يقتصر مع الواو على حالة المد فحسب، وإنما يتسع لحالة اللين أيضا؛ إلا أن أبا السعود البابطين لم يستعمل الواو والياء ردفا إلا في حالة المد فقط، عدا قصيدة واحدة هي: "الومض الحارق" (ص ٦٤) حيث استعمل الواو اللينة ردفاً.

واستقر في قناعتهم كذلك جواز المبادلة بين الواو والياء المتماثلتين مداً أو ليناً في نطاق الردف، ولم يكره الإيقاع العروضي هذا التبادل، لأن سمات الواو والياء تكاد تكون واحدة تقريباً (٢٩).

ونحن نجد هذا التبادل في أضيق حدوده عند البابطين خاصة في القصائد المقيدة، مثل: "شقيق الروح" (ص ١٨)، و"القلب الظامي" (ص ٣٥)، و"مناجاة" (ص ٧٦) (٣٠)، بل أننا نجد أن بعض القصائد المطلقة أيضاً كـ "وهم الوصل" (ص ٣٦)، و"حنين" (ص ١٥) قد التزم فيهما الشاعر بالياء كردف دون الواو، كما أنه قد التزم الواو ردفاً دون الياء في قصيدة "الومض الحارق" (ص ٦٤). والياء غالبية على الردف في معظم قصائد الديوان المردفة بواو أو ياء عدا قصيدة واحدة هي "وتمضي السنون" (ص ٣٩). ويتساوى الحرفان تقريباً في قصيدتي: "يا نخلتي" (ص ١٠)، و"حب قديم" (ص ٤١) وعلى كل فإن التبادل بين الواو والياء في الردف

لا يؤثر على اللزوم الكيفي في القافية لاتحاد حدهما الاستخدامي على المستوى الصوتي والصرفي والإيقاعي.

وإذا أضفنا إليهما ألف الردف التي استخدمها الشاعر في ست عشرة قصيدة مطلقة الروى، فإن بإمكاننا أن نزعم أن الشاعر قد استطاع أن يوظف الوضوح النغمي الذي يكسبه الردف للقافية، وخاصة في حالة الروى المقيد لأن الردف في هذه الحالة يكون مصدر الإطلاق الوحيد في القافية، فإذا ما أطلق الشاعر الروى لعب الردف مع الوصل دورهما في بلوغ قمة الوضوح السمعي في القافية عنده. ولا شك في أن التزام الردف قبل الروى يكسب القافية نغما موسيقيا رائعا يخطو بها نحو الكمال الإيقاعي.

وإذا كان الردف في حقيقته ألفاً كان أو واواً أو ياءاً - عبارة عن حركة طويلة ملتزمة قبل الروى في القوافي المردفة، فقد حاول عبد العزيز البابطين أن يضيف إلى قافيته المفردة (التي تقوم على الروى وحده دون غيره من عناصر القافية) ما يمكن أن نسميه بشبيه الردف أو الردف القصير، وذلك حينما حاول التزام حركة قصيدة حلى بها الصامت السابق على حرف الروى للقوافي المفردة في "بوح البوادي" .

وآية ذلك أن الشاعر قد التزم الفتحة كحركة للصامت السابق على الروى المكسور في قصيدة " الإهداء " (ص ٧)

"بوحُ البوادي" أهريره لمن عَشِقْتُ

صَبًا كَوَاهِ النَّوَى فِي أُنْسِنَا وَغَيْرِ

عدا البيت الرابع

أَهْفُو إِلَيْهَا وَتَهْفُو النَّفْسُ .. عَزِيَّهَا

حُبُّ مُقِيمٍ بِقَلْبِ الْقَلْبِ وَالْكَبِيرِ

إذ تحرك ما قبل الروى بالكسر.

وذلك ما نجده فى قصيدة " والهوى ثالثنا " (ص ٤٠)

جَاوَكِ الْغَيْثُ حَبِيبِي إِذْ هَمَّيْ

وَسَقَى الْغَيْثُ مَرَّاعِي الْمُقَلِّ

فالفتحة ملتزمة دائما قبل الروى المكسور عدا البيتين الرابع والسادس

وَزُهُورُ الرُّوضِ يَنْدَرِي ثَغْرَهَا

بَابِتْسَامَاتٍ سُرُورٍ مُزْهِلٍ

.....

وَطُيُورٌ هَائِمَاتٌ تَكْتَسِي

بَاهَاذِيَجَ كُلِّ مَنْ ثَمَلِ

إذ تحركا بالكسر. والأمر لا يختلف كثيرا فى قصيدتيه " وغابت أنجم "

هَجَعَ اللَّيْلُ وَنَامَ النَّوْمُ

وصحا القلبُ وغابتُ أنْجَمُ

و " وعود" (ص ٥٦).

لَا تَعَزِّلُونِي فَإِنَّ الْعَزْلَ يَقْتُلُنِي

يَا مَنْ قَسَوْتُمْ عَلَى رُوحٍ قَضَتْ سَأْمًا

وسار أبو سعود على سنة الشعراء فى تناوب الحركات القصيرة بعضها مكان بعض قبل الروى المفرد المطلق فى ثلاث قصائد : " الجمال الناعس " (ص ٣١) ، و " حلم العمر " (ص ٤٦) ، و " رحلة على أنغام الناي " (ص ٧٦) .

ولقد أدرك الشاعر بحسه الموسيقى الضعف الإيقاعى الشديد للقافية المفردة المقيدة، لنقص اللزوم الكمى فيها، فلجأ إلى التزام حركة قصيرة قبل روى هذه القافية، فالتزم الفتحة قبل الروى المفرد المقيد فى قصيدتى " مشاعر " (ص ٣٤) ، و " فى عمق الزمن " (ص ٦١) . وغلبت الفتحة قبل الروى أيضا على أبيات قصيدته " تباريح " (ص ٥٥) عدا البيتين السابع والثانى عشر إذ تمركا بالكسر، والبيت السادس الذى تحرك بالضم.

وأظن هذا اللزوم الذى حاوله البابطين فى القوافى المفردة المقيدة قد

أثرى هذا النوع من القوافى فى ديوانه، وأكسبها عمقا إيقاعيا

٣- التأسيس^(٣١)

إن نسبة استخدام التأسيس في " بوح البوادي " نسبة ضعيفة،
إذ ورد في ثلاث قصائد بنسبة ١٢ , ٦٪، اشتملت على سبعة وثلاثين بيتا
بنسبة ١٣ , ٥٪، وجاءت هذه القصائد الثلاث على شكلين فقط: (س خ ر و)،
(س خ ر هـ).

وعلى الرغم من هذه النسبة الضعيفة إلا أن الشاعر قد التزم ألف
التأسيس مع الدخيل في بعض من أبيات قصيدتي : " الجمال الناعس "
(ص ٣١)

هاجني الوجهُ للأزمانِ خلت

لزمانِ الوصلِ بالأندلسِ

الأبيات : (الرابع والثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر)

بوصالٍ جدَّتهُ مُنبتى

وأنارتُ قلبَ ليلٍ ولامسِ

.....

عللاني بوصالٍ مرتجى

بعر نأى شتَّ منه هاجسى

فَكَرِيَاتِي غَرَبَتْ عَنِّي فَلَمْ

يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ رَسْمٍ وَارِسٍ

غَيْرُ عَطْرِ فَاغٍ بِالدَّرْبِ الَّذِي

مَرَّ فِيهِ ذُو الْجَمَالِ النَّاعِسِ

و"حلم العمر" (ص ٤٦)

حُلْمُ الْعُمْرِ أَنَّنِي

الَّتَقِيكَ فَأَشْتَكِي

الآيات : (السابع والثامن والتاسع) .

وَسُنُونِي تَقَاوَفَتْ

عَنِّي فَأُورَوْتُ كَمَا بَكَ

سَحْنَتِي غَيَّرَتْ لَمَّا

لَمْ يَكُنْ فِي فُؤَادِي

فَعُقُورٌ عَرِيرَةٌ

قَدْ تَوَالَّتْ بِبَابِكَ

ولقد استخدم أبو سعود ألف مد أشبه ما تكون إيقاعاً بألف التأسيس

في نصف أبيات قصيدة " حنين " (ص ١٥) .

سَلْ وَلَوْيَ الْحُبِّ وَاسْأَلْ وَرَوْهَ فِيهِ

عَنِ الْلِقَاءِ الَّذِي لَوْحَاوَ يَدْرِيهِ

تَحْضُرُ أَرْضٌ وَبِزْهَوٍ فِي جَدَانِبِهِ

شَيْعٌ وَبِنَمْرِ الْخَزَامِيِّ فِي رَوَابِيهِ

لَقِيَا تَحَرَّتْ عَنْهَا النَّجْمُ رَوَّحَا

لِلْقَاوِمَاتِ مِنَ الْأَيَّامِ فِي تَيْهِ

فَكَرَّتْهَا، مِنْ صَمِيمِ الْقَلْبِ أَوْكُرَهَا

وَالْحُبُّ تَأْبَى يَرُ الْأَزْمَانَ تَسْفِيهِ

يَا عُدُو وَنِدْنُ نَقَلِبِي وَاللَّهِ وَنَفَى

يَا شَوْقُ أَتَقْبِلُ فِاحْسَاسِي يُنَاجِيهِ

سَلْ وَلَوْيَ الْحُبُّ يَا عِدَاؤُ مُنْتَشِيَا

وَوَعْ لُقَانَا عَلَى الزُّكْرِى نَنَاجِيهِ

يَوْمُ اللَّقَاءِ الَّذِي قَدْ كَانَ يَرْقُبُهُ

عُشَاقُ عُدْرَةٍ فِي الْمَاضِي وَنَحْيِيهِ

وَفِي الزُّوَلَايَا بَقَايَا مِنْ تَنَاوُسِنَا

وَفِي الدُّرُوبِ لُحُونٌ مِنْ أُرْغَانِيهِ

وَفِي الْخَبَايَا حُطَامٌ مِنْ تَأَوُّهِنَا

خَوْفَ الْفِرَاقِ وَأَوْجَاعِ النَّوَى فِيهِ

يَحْنُ قَلْبِي إِلَى ذَاكَ اللَّقَاءِ نَفْسِي

تَزَكَّاهُ الْحُبُّ يَسْمُو فِي مَعَانِيهِ

كَمْ ذَا وَوَوْتُ لِهَمْسِ الرُّوحِ تَحْفَظُهُ

لِلْأَسْتَعِيرِ صَدَى أَمْسَى وَأَبْقِيهِ

والتزم الشاعر هذه الألف في بعض أبيات خمس قصائد أخرى هي :
قصيدة " وهم الوصل " (ص ٣٦)، الأبيات : (الأول والخامس والحادى
عشر)، وقصيدة " تمضى السنون " (ص ٣٩)، الأبيات : (الثانى والثالث
والحادى عشر)، وقصيدة " زمان الحب " (ص ٦٣)، الأبيات : (الثانى
والرابع و السادس والسابع والثامن والتاسع)، وقصيدة " قصة حب "
(ص ٦٨)، الأبيات (الرابع، والحادى عشر، والرابع والعشرون، والسادس
والعشرون، والحادى والثلاثون)، وقصيدة " مناجاة " (ص ٧٤)، الأبيات :
(الخامس والسابع والعاشر والحادى عشر والخامس عشر).

والتأسيس يلعب فى الشعر العربى نفس الدور الترنمى أو الإنشادى
الذى يلعبه الردف، فهما مثيلان يقوم أولهما بدور الثانى فى حالة غيابه، إلا أن
التأسيس يختص بميزتين يؤكده عدم توسع استغلال الباطنين لهما ما أشرت إليه
من قبل وما سنصل إليه بعد قليل من أن الشاعر لا يميل إلى إثراء قافيته بتكثيف
عناصر الإيقاع الصوتى والموسيقى فيها.

وأولى هاتين الميزتين أن التأسيس يضيف إلى القافية عنصراً ثانياً آخر
وهو الدخيل، ويكون دائماً بين ألف التأسيس والروى، وتلتزم حركته، المسماة
بالإشباع، الكسر فى أغلب الأحيان كما نرى فى قصائد الباطنين المؤسسة
كلها : قصيدة " أيام الوصال " (ص ٢٦)، وقصيدة " وفاء " (ص ٣٧)،
وقصيدة " سأسلو " (ص ٦٠).

وثانى الميزتين أن الردف إما أن يكون بألف المد، وإما أن يكون بالياء
أو الواو (مدا أو لينا)، أما التأسيس فلا يكون إلا بألف المد، وهى أوضح فى
السمع من حروف المد الأخرى، وإن كان ذلك يجرنا إلى القول بأن حس
الباطين الإيقاعى قد فضل الوضوح السمعى فى القوافى المردفة، فعنى بألف المد
كحرف ردف أكثر من الواو والياء، إذا استعمل الألف فى ست عشرة قصيدة
بنسبة ٦٥ , ٣٢٪، بينما استخدم الياء فى قصيدتين بنسبة ٨ , ٤، وبادل بينها
وبين الواو فى ثمانى قصائد بنسبة ٣٢ , ١٦٪.

أنواع القوافي

باعتبار موقع الروي

إن أشكال القافية الثمانية التي رصدتها من قبل تنحصر في أربع حالات لموقع الروى بين عناصر القافية فى ديوان " بوح البوادر "

أ) الروى منفرد :

ولهذه الحالة فى الديوان شكل واحد فقط : (ز) ، استخدمه الشاعر فى ثلاث قصائد بنسبة ١٢ ، ٦٪ ، اشتملت على أربعين بيتا بنسبة ٥٤ ، ٥٪ .

ب) الروى يرد قبل جميع عناصر القافية :

ولهذه الحالة فى " بوح البوادر " ثلاثة أشكال : (رو) ، و (رهـ) ، و (رهـ ج) وجملة قصائد الشاعر فى هذه الأشكال ثمان عشرة قصيدة بنسبة ٧٣ ، ٣٦٪ ، اشتملت على مائتين وواحد وسبعين بيتا (٢٧١) بنسبة ٥٨ ، ٣٧٪ .

ج) الروى يرد بين عناصر القافية :

ولهذه الحالة فى شعر الباطين ثلاثة أشكال : (درو) ، و (س خ رهـ) . وجملة قصائد الشاعر فى هذه الأشكال أربع وعشرون قصيدة بنسبة ٦٧ ، ٤٨٪ ، اشتملت على ثلاثمائة وتسعة وعشرين بيتا (٣١٩) بنسبة ٦٣ ، ٤٥٪ .

د) الروى يرد بعد جميع عناصر القافية :

ولهذه الحالة شكل واحد فى " بوح البوادر " : (در) ، استخدمه الشاعر فى أربع قصائد بنسبة ١٦ ، ٨٪ ، ومجموع أبياته فيه واحد وثمانون بيتا (٨١) بنسبة ٢٣ ، ١١٪ .

موقع الروى	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
الروى بين (جـ)	٢٤	٤٨,٩٧	٣٢٩	٤٥,٦٣
الروى قبل (ب)	١٨	٣٦,٧٣	٢٧١	٣٧,٥٨
الروى بعد (د)	٤	٨,١٦	٨١	١١,٢٣
الروى منفرد (أ)	٣	٦,١٢	٤٠	٥,٥٤

الجدول الثالث والعشرون

جدول موقع الروى بالنسبة لعناصر القافية

ونسب الاتجاه إليها والنفس فيها

ومن قراءة الجدول السابق يمكننا أن نخلص إلى أن الروى يرد متخللاً عناصر القافية فى حوالى نصف الديوان تقريباً، وأنه يتبع بعناصر قافية أخرى فى ٦٠, ٨٥٪ من الديوان، وأنه لا يمثل العنصر الأخير من عناصر القافية إلا فى ٤, ١٤٪ من الديوان فحسب - وفى ذلك دلالة قاطعة على أن الروى يمثل محورا عميقا فى البناء القافوى للقصيدة عند الباطنين، فهو يقوم بأداء دوره الإيقاعى متمزجا بالعطاء الإيقاعى للعناصر التى تتبعه، وتنعكس عليها قيمته الموسيقية، على حين أن هذه العناصر (مد الوصل، أو هاء الوصل مع الخروج) تعمق تلك القيمة الموسيقية النابعة من الروى.

أنواع القوافي

باعتبار كثافتها الصوتية

قسم العروضيون أنواع القوافي من حيث عدد الحروف المتحركة بين ساكنها على خمسة أنواع : أولها قافية المتكاوس، ويكون بين ساكنيها أربعة حروف متحركة (/ ه /// ه)؛ أى أنها تشتمل على اثني عشر صوتاً : (خمسة أصوات صامتة + سبعة أصوات صائتة).

وهي قافية شاذة نادرة الوجود في شعرنا العربي، ولا وجود لها بطبيعة الحال في شعر الباطنين.

أما أنواع القوافي الأربعة المستعملة في "بوح البوادي" فيمكننا أن نرتبها من حيث كثافتها الصوتية تنازلياً على ما يلي :

أ) قافية المتركب

ويكون بين ساكنيها ثلاثة حروف متحركة (/ ه /// ه)، أى أنها تشتمل على عشرة أصوات أربعة منها صامتة والستة الباقية من الصوائت. واستخدم أبو سعود هذه القافية في ست قصائد بنسبة ٤٤، ١٢٪، وبمجموع أبياته منها ثلاثة وثمانون بيتاً (٨٣) بنسبة ٥١، ١١٪ .

ب) قافية المتدارك :

ويكون بين ساكنيها حرفان متحركان (/ ه // ه) أى أنها تشتمل على ثمانية أصوات : ثلاثة صامتة وخمسة صائتة. واستخدمها الشاعر في تسع قصائد بنسبة ٣٦، ١٨٪، وأبياته فيها مائة وثلاثون بيتاً (١٣٠) بنسبة ٠٣، ١٨٪ .

ج) قافية المتواتر :

ويكون بين ساكنيها حرف واحد متحرك (/ ه / ه) أى أنها تشتمل على ستة أصوات : اثنين صامتين، وأربعة من الصوائت. وهي أكثر قوافي

الديوان تواترا إذ استخدمها البابطين فى ثلاثين قصيدة بنسبة ٢٢ , ٦١ ٪،
وبلغت أبياته فيها أربعمئة وسبعة وعشرين بيتا (٤٢٧) بنسبة ٢٢ , ٥٩ ٪.

(د) قافية المترادف :

ولا يفصل بين ساكنى هذا النوع من القوافى أى حرف متحرك
(/ ٥٥)، أى أنها تتكون من أربعة أصوات فقط : اثنين صامتين
واثنين صائتين على اعتبار أن الساكن الأخير (حرف الروى) حرف صامت.
واستخدمها الشاعر فى أربع قصائد بنسبة ١٦ , ٨ ٪، اشتملت على واحد
وثمانين بيتا بنسبة ٢٣ , ١١ ٪.

ويوضح الجدول التالى تواتر هذه النسب مرتبة كما يلى

نوع القافية	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
التواتر	٣٠	٦١ , ٢٢	٤٢٧	٥٩ , ٢٢
المتدارك	٩	١٨ , ٣٦	١٣٠	١٨ , ٠٣
المترالكب	٦	١٢ , ٤٤	٨٣	١١ , ٥١
المترادف	٤	٨ , ١٦	٨١	١١ , ٢٣

الجدول الرابع والعشرون

جدول أنواع القوافى باعتبار كثافتها الصوتية

ونسب الاتجاه إليها والنفس فيها

ومن قراءة هذا الجدول يمكننا أن نؤكد بسهولة ما توصلنا إليه من قبل
من أن الشاعر لا يميل إلى استخدام القوافى الكثيفة المزدحة صوتيا، والتي تتميز

بالصخب الإيقاعي، وإنما يتجه في غالبية قصائده إلى القوافي متوسطة الكثافة - متوسطة الغنى. وربما كان هذا الاتجاه، مظهرًا من مظاهر عناية الشاعر برويه، هذه العناية التي تمثلت لنا من قبل في حرص الشاعر على أن يعمق القيمة الصوتية والإيقاعية للروى من خلال العناصر التي ترد بعده. ويؤكد ذلك شيوع قافية المتواتر دون غيرها في الديوان فهو دليل على حرص الباطين على رويه، يبرزه ويحدده أمام المتلقى إذ يحصره بين هذين الساكنين الظاهرين وكأنه يلفتنا إلى التركيز عليه والانتباه لعطائه.

أصوات الرواة ومخارجها

١- أصوات الروى :

لم يكن تأخر الحديث عن الروى فى هذا الدرس دون عمد أو من غير قصد، بل قصدت إلى هذا التأجيل قصدا منذ البداية، ذلك أن الروى هو أهم حروف القافية على الإطلاق، فهو الحرف الذى تنبنى عليه القصيدة.

ومن هنا كان محط العناية الأول للشعراء والنقاد جميعا ولأبى سعود البابطين عناية خاصة برويه، مرت بنا بعض مظاهرها وفى ظنى أن عناية الشاعر برويه ترجع إلى الآصرة التى تربط بين هذا الحرف وإحساس الشاعر وعاطفته ومعجمه اللغوى والوجدانى.

ونحن حينما نتحدث عن إبداع الشاعر (أى شاعر) فى تخير الروى فلا ينبغي لنا أن نغفل مبدأ هاما يتلخص فى أن إبداع الشاعر جزء لا يتجزأ من إبداع اللغة، فشيوخ روى معين عند الشاعر ليس إلا نتيجة لشيوخ هذا الروى فى أواخر كلمات اللغة لسهولة وحسن إيقاعه، وندرة روى معين عند الشاعر ليس إلا نتيجة لندرة هذا الروى فى أواخر كلمات اللغة لكرازته ونبوه الإيقاعى^(٣٢). ولقد قدم إبراهيم أنيس محاولة إحصائية لشيوخ استعمال الحروف كبرى فى الشعر العربى، فذهب إلى أنه " يمكن أن تقسم حروف الهجاء التى تقع روىا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى:

(أ) حروف تجىء روىا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء وتلك هى : الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين.

(ب) حروف متوسطة الشيوخ وتلك هي : القاف - الكاف -
الهمزة - الحاء - الفاء - الياء - الجيم.

(ج) حروف قليلة الشيوخ : الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد -
الثاء.

(د) حروف نادرة في مجيئها زويا : الذال - الغين - الخاء - الشين -
الزاي - الظاء - الواو. (٢٣)

وشعر الباطنين يتسق مع الإطار العام الذي نجده عند إبراهيم أنيس
وعند غيره (٢٤) ممن حاولوا إحصاء شيوخ حروف الهجاء باعتبارها زويا إذ
انتفت في ديوانه حدود أصوات صامتة معينة كالتاء والحاء والذال والذاي
والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والغين والكاف، وهي أصوات قليلة
الشيوخ أو نادرة من حيث مجيئها زويا في إحصاءات العروضيين وإذا كان
"بوح البوادي" متسقا مع الإطار العام للقافية في شعرنا العربي من حيث ندرة
استخدام بعض الأصوات في موضع الروى فإنه قد احتفظ لنفسه بخصوصية مميزة
في ترتيب الأصوات الشائعة من حيث استخدامها زويا كما نرى في الجدول
التالي :

م	الروى	نوعه	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	النون	مجهور	٩	%١٨,٣٦	١٤٦	%٢٠,٤٤
	الباء	مجهور	٧	%٢٨,١٤	١٠٦	%١٢,٣٤
٢	الذال	مجهور	٦	%١٢,٢٤	٧٩	%١٠,٩٥
	الميم	مجهور	٥	%١٠,٢٠	٧٩	%١٠,٩٥
	اللام	مجهور	٥	%١٠,٢٠	٦٦	%٩,١٠
٣	الكاف	مهموس	٣	%٦,١٢	٤٧	%٦,٥١
	الراء	مجهور	٣	%٦,١٢	٤٠	%٥,٥٤
٤	الحاء	مهموس	٢	%٤,٠٨	٣٢	%٤,٤٣
	الهمزة		٢	%٤,٠٨	٢٩	%٤,٠٢
	السين	مهموس	٢	%٤,٠٨	٢٥	%٣,٤٦
٥	الماء	مهموس	١	%٢,٠٤	١٩	%٦٣,٤٢
	التاء	مهموس	١	%٢,٠٤	١٥	%٢,٠٨
	العين	مجهور	١	%٢,٠٤	١٣	%١,٨٠
	ألف المد		١	%٢,٠٤	١٣	%١,٨٠
	الياء		١	%٢,٠٤	١١	%١,٥٢

الجدول الخامس والعشرون

جدول حروف الروى المستعملة فى الديوان

ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها

وهذه الخصوصية التي تظهر لنا من قراءة الجدول السابق لا تعنى أن
فارقا ما قد ظهر فى أنواع الحروف الغالب اعتمادها رويًا بين البابطين وغيره
من الشعراء، وإنما الفارق يكمن فى اختلاف نسب الشيوع ذاتها فى الروى
الواحد بين البابطين وسائر شعراء العربية.

٢- مخارج أصوات الروى :

ونحن إذا نظرنا إلى نسب اتجاه الشاعر ونفسه فى أصوات الروى باعتبار مخارجها، فسنجد أن لهذه الأصوات ثمانية مخارج :

أ) أقصى الحلق (الحنجرة):

وقد استعمل أصوات هذا المخرج (صوتين : الهاء، والهمزة) فى ثلاث قصائد بنسبة ١٢ , ٦٪، اشتملت على ثمانية وأربعين بيتا بنسبة ٦٥ , ٦٪.

ب) وسط الحلق :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتين : العين، والحاء) فى ثلاث قصائد أيضا بنسبة ١٢ , ٦٪، بينما كانت أبياته فيها خمسة وأربعين بيتا بنسبة ٢٤ , ٦٪.

ج) أقصى الحنك :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتا واحد : الكاف) فى ثلاث قصائد كذلك بنسبة ١٢ , ٦٪، واشتملت على سبعة وأربعين بيتا بنسبة ٥١ , ٦٪.

د) أوسط الحنك :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتا واحد : ألف المد) فى قصيدة واحدة بنسبة ٠٤ , ٢٪، اشتملت على ثلاثة عشر بيتا بنسبة ٨٠ , ١٪.

(هـ) أدنى الحنك :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتا واحدا : الياء) فى قصيدة واحدة بنسبة ٠٤ , ٢٪، اشتملت على أحد عشر بيتا بنسبة ٥٢ , ١٪.

(و) اللثة :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتا واحدا : الداء) فى ثلاث قصائد بنسبة ١٢ , ٦٪، اشتملت على أربعين بيتا بنسبة ٥٤ , ٥٪.

(ز) الأسنان :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (خمسة أصوات : النون، والراء، واللام، والعين، والتاء) فى ثلاث وعشرين قصيدة بنسبة ٩٣ , ٤٦٪، اشتملت على ثلاثمائة وواحد وثلاثين بيتا بنسبة ٩٠ , ٤٥٪.

(ح) الشفتان :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتين : الباء والميم) فى اثنتى عشرة قصيدة بنسبة ٤٨ , ٢٤٪، اشتملت على مائة وخمسة وثمانين بيتا بنسبة ٦٥ , ٢٥٪.

والجدول التالى يحدد تواتر هذه المخارج بترتيبها على ما يلى :

م	المخرج	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	الأسنان	٢٣	%٤٦,٩٣	٣٣١	%٤٥,٩٠
٢	الشفثان	١٢	%٢٤,٤٨	١٨٥	%٢٥,٦٥
٣	أقصى الخلق	٣	%٦,١٢	٤٨	%٦,٦٥
	أقصى الخنك	٣	%٦,١٢	٤٧	%٦,٥١
	أوسط الخلق	٣	%٦,١٢	٤٥	%٦,٢٤
	اللسنة	٣	%٦,١٢	٤٠	%٥,٥٤
٤	أوسط الخنك	١	%٢,٠٤	١٣	%١,٨٠
	أدنى الخنك	١	%٢,٠٤	١١	%١,٥٢

الجدول السادس والعشرون

جدول مخارج حروف الروى المستعملة فى الديوان

ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها

والملاحظ على هذه النسب أن مخرجى : الأسنان والشفثين يبلغان أرفع النسب المتواترة فى الديوان، ويمثلان معا ما يقرب من ثلاثة أرباع القصائد والأبيات فى " بوح البوادي "، وذلك يؤكد ما سبق وتوصلت الدراسة إليه من أن الشاعر يميل إلى الروى وحركات المجرى الأخرج فى الجهاز الصوتى، فكلما كانت حروف الروى أقرب إلى خارج الجهاز كلما كانت نسبة شيوعها أعلى فى الديوان - ويؤكد أيضا ما سبق وأن عرضته الدراسة أيضا عن إجهاد

الشاعر ومعاناته وإرهاقه الذى لا يسمح له مطلقا بالاعتماد على حروف الروى الضاربة فى عمق الجهاز الصوتى والتى تحتاج إلى جهد صوتى كبير فى أدائها، وذلك مالا يقوى عليه من كان مضنى القلب، مكدود الشعور.

ولعل أهم ملاحظتنا فى درس الروى عند البابطين إنما هو اهتمام الشاعر المفرط برويه وحرصه الأكيد على وضوحه وقوة إسماعه الإيقاعى.

● وأول مايدل على ذلك كثرة استعماله للأصوات المجهورة فجاء الروى صوتا مجهورا فى ثمان وثلاثين قصيدة بنسبة ٥٥ , ٧٧٪، اشتملت على خمسمائة وثلاثة وخمسين بيتا بنسبة ٨٠ , ٧٦٪ وفى المقابل ندر استعماله للأصوات المهموسة، فجاء الروى صوتا مهموسا فى تسع قصائد فقط بنسبة ٣٦ , ١٨٪ اشتملت على مائة وثمان وثلاثين بيتا بنسبة ١٦ , ١٩٪. والأصوات المجهورة كما نعلم أشد وأوضح من الأصوات المهموسة، فضلا عن قلة الجهد العضلى المصاحب لنطقها^(٣٥).

● واستعمل الشاعر روى الباء فى سبع قصائد منها ست قصائد بحرارة على الكسرة والباء كما نعلم صوت شديد مجهور إنفجارى أهم مايميزه الجهر بشدة مع الكسر^(٣٦)، وكأن البابطين يقصد إلى التأكيد على شدة جهر الروى، وهو يزيد أمر هذا الروى وضوحا فيجعل جميع قوافيه من النوع المتواتر (٥/٥) أى أن البابطين حريص على أن يحصر رويه بين الساكنين الأخيرين فى البيت الشعرى، وكأنه يحدد لسامعه الروى تحديدا لا يقبل اللبس حتى يحقق أكبر قدر من الوضوح السمعى مما يمكنه من أداء الدور الذى هياه الشاعر لأدائه.

● وللشاعر حس صوتي مميز بطاقات أصوات الروي الإيقاعية، ويظهر ذلك في استعماله لألف المد المقصورة رويًا في أحد قصائده " الومض الحارق" (ص ٦٤)

فاضَ قلبي بالتِياعي والجوى
وبرى جسمي شوقي والنوى
وتزكّرتُ سُويَعاتٍ مضتُ
هاجني الوجهُ إليها والهوى
هاجسٌ أُلِقنِي يَرَجُو اللّقا
ورجائي بينَ جنبِيّ أنزوى

إذ لمس الشاعر ما في هذا الروي المقصور من ضعف موسيقى دفعه إلى التزام الواو اللينة ردفاً قبل حرف الروي، فاستطاع بذلك أن يتمم البنية الموسيقية للقافية، وأن يجنب هذا الروي الانحراف الإيقاعي الذي يؤدي إلى عدم استساغته في سائر المقصورات، وأن يضمن له القوة والوضوح السمعي.

● ويلحظ المستقصي للروي في بوح البوادي أن أغلب القوافي المقيدة كان رويها نونا أو ميما، وذلك لأن الغنة الموجودة بهما تعطى إحساس المد المصاحب للإطلاق وتعادل قيمته الصوتية.

ومن يتأمل الجدول التالي :

يلاحظ أن الديوان قد اشتمل على سبع قوافي مقيدة منها خمس قوافي على روى النون، وقافية واحدة على روى الميم، وأخرى على روى الدال.

● والقارئ يشعر أن أبا سعود معنى دائما بأمر رويه، مشغول بوضوحه، مهتم بقوته، وإسماعه؛ فالنون التي أكثر الشاعر من استخدامها رويًا مقيدا، صوت مجهور يتميز بنسبة وضوح صوتي عال ذلك أنه صوت متوسط ليس شديدا فلا يسمع منه انفجار، وليس رخوا فلا يكاد يسمع له ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة؛ إلا أنه من أشد الأصوات تأثرا بما يجاوره من صوامت وصوائت، وخاصة حينما تكون النون ساكنة أى معرأة من الحركة القصيرة؛ إذ يتحقق في هذه الحالة اتصالها بما يجاورها اتصالا مباشرا يؤثر على وضوحها السمعي، ومن ثم فقد استخدمها الباطين مردفة في ثلاث قصائد: "القلب الظامى" (ص ٣٥)، و"قصة حب" (ص ٦٨)، "مناجاة" (ص ٧٤) فسبقها بحرف مد (الياء أو الواو) حتى لا تتأثر بالحرف الذى قبلها ولا بحركته. والتزم الفتحة (وهى أضعف الحركات القصيرة تأثرا) كحركة للصامت الذى يسبقها فى القصيدتين الباقيتين: "تباريح" (ص ٥٥)، و"فى عمق الزمن" (ص ٦١).

وأظنه بذلك كله قد استطاع أن يحافظ باقتدار على سلامة رويه
وبروزه مع التركيز عليه حتى يتسنى له أن يلعب المرسوم له فى نسيج القصيدة
على طول الديوان باعتبار أنه الوقفة النهائية التى يريد لها الباطين أن تأخذ
مداها فى سمع المتلقى ووجدانه.

التصريح والقوافي المتنوعة

في "بوح البوادي"

أ - ظاهرة التصريح في "بوح البوادي"

والتصريح في المطالع مظهر من أهم مظاهر القصيدة العربية، والرسمية منها على وجه الخصوص، وهو مظهر وإن لم يكن ملزما في الشعر العربي، إلا أنه شاع شيوعا يلزم الشعراء احترامه.

والتصريح يلعب دورا موسيقيا يراه كثير من الشعراء والنقاد على قدر كبير من الأهمية؛ إذ أنه يحدث لونا من ألوان التماسك النصي فضلا عن التماسك الإيقاعي في البنية الشعرية، مما دفع كثير من الشعراء إلى تجاوز التزامه في المطالع إلى تكراره في عدد من أبيات القصيدة كما نلمح في شعر امرئ القيس، وعنترة، وعمرو بن كلثوم، وغيرهم كثيرين في شعرنا العربي القديم.

وعلى الرغم من أن شعراءنا المعاصرين لا يعبأون كثيرا بالتزام التصريح في مطالع قصائدهم، حتى بلغت نسبته غاية في الضعف - فإن عبد العزيز البابطين قد التزم التصريح في اثنتي عشرة قصيدة من قصائد ديوانه بنسبة ٢٤,٤٩٪ أي حوالي ربع قصائد الديوان تقريبا، وهي نسبة تقترب من نسبة التصريح عند من أهم المحافظين على هذا اللون الموسيقي في شعرنا المعاصر وهو شوقي، إذ تبلغ نسبة التصريح عنده ٢٩,٩٠٪، وفي ذلك دليل واضح على أصالة ارتباط البابطين بترائنا الشعرى.

ب - القوافي المتنوعة في " بوح البوادي "

وإذا كنا قد فرغنا من درس محاور القافية الموحدة عند أبي سعود البابطين، فإننى مطالب بأن أقف قليلا أمام قوافيه المتغيرة أو المتنوعة، وهى قليلة فى الديوان على عكس ما ذهب إليه بعض النقاد فى قوله: "وكان الشاعر أكثر استخداما للقوافي المتغيرة فى أنواع التشكيلات، وأقل استخداما للقوافي المتحدة" (٣٧).

فقد استخدم البابطين القافية المتنوعة فى ثلاث قصائد بنسبة ٨,٥٪، واشتملت هذه القصائد على اثنين وستين بيتا بنسبة ٩,٧٪، وهى نسب ضعيفة جدا إذا ما قورنت بالنسب الغالبة للاتجاه والنفس فى قصائد الديوان الموحدة القافية.

وعلى كل فإن ما يعيننا أن القافية المتنوعة قد جاءت عند البابطين على شكلين:

أ) الشكل الأول :

وكتب عليه الشاعر قصيدتين^(٣٨) هما: "ترانيم" (ص ٢٠)، و"أحزان"

(ص ٥٣). وصورة هذا الشكل:

أ _____	أ _____
ب _____	أ _____
ج _____	ج _____
ب _____	ج _____
د _____	د _____
ب _____	د _____

وهكذا

وهو نوع من أنواع المربعات يتألف من عدد من المقاطع كل مقطع على أربعة أشطار بحيث تتحد قافية الأشطر الثلاثة الأولى فى كل مقطع، بينما تتكرر قافية الشطر الرابع فى جميع المقاطع.

وهذا النوع عند المعاصرين والرومانسيين منهم على وجه الخصوص، وباستطاعتنا أن نلاحظ أن المقاطع فى هذا الشكل ليست منفصلة عن بعضها انفصالا تاما، وإنما تربط بينهما جميعا قافية الشطر الرابع.

ب) الشكل الثانى :

وكتب عليه الشاعر قصيدة واحدة هى: "أذكرينى" (ص ١١).

وصورة هذا الشكل:

أ _____	ب _____
أ _____	ب _____
ج _____	د _____
ج _____	د _____

وهكذا

وهو أيضا نوع من أنواع المربعات يتألف من عدد من المقاطع، كل مقطع على أربعة أشطر بحيث يتحد الشطر الأول والثالث فى قافية، والثانى والرابع فى قافية؛ وهو لون مشهور كذلك فى أشعار المعاصرين وشائع عند أصحاب الاتجاه الرومانسى كالشكل الأول؛ إلا أن شاعرنا قد أتبع كل مقطع مربع من مقاطع القصيدة بلفظة محورية التزم تكرارها، وهى عنوان القصيدة: "أذكرينى"؛ وكأنه يحاول فى هذا الشكل أيضا أن يخلق وحدة ما بين مقاطع قصيدته المتنوعة القوافى.

ودارس الديوان يمكنه أن يقف أمام أربع ظواهر متعلقة بالقافية المتنوعة

فى "بوح البوادرى":

الأولى - أن القافية المتنوعة قليلة في "بوح البوادي" قلتها في الشعر العربي كله.

الثانية - أن هذه القافية لم يخرج بها البابطين عن الأغراض التي شاع استعمالها فيها عند غيره من الشعراء المعاصرين؛ إذ قصر الشعراء هذا النوع من الشعر على أغراض وجدانية ينفسون بها في قصائدهم عليها عن مشاعرهم وأحاسيسهم التي كانوا يرونها ملكا لهم دون غيرهم^(٣٩).

الثالثة : أن البابطين على الرغم من تنوعه للقافية باستخدام الشكل المربع إلا أنه قد حاول أن يربط بين هذه المربعات عن طريق قافية الشطر الرابع في الشكل الأول، أو باستخدام اللفظة المحورية "اذكريني" في الشكل الثاني.

الرابعة : أن البابطين لم يستطع أن يقدم جديدا تنوعه للقافية، وإنما كان هذا التنوع في إطار مشروعية التشكيلات القافية الموروثة في الشعر العربي، وإن كان يحمده لاستخدامه لبنية ملائمة للرؤية التي يطرحها عبر قصائد ديوانه، وهي في ذات الوقت بنية مشيرة من خلال ما تقوم به من إسقاط على نموذج البناء التوشيعي - إلى القيمة الغزلية التي اشتهر بها هذا النموذج.

وأظننى الآن - فى نهاية المطاف - قادرا على القول بأن الدرس الإحصائى الدقيق لموسيقى الإطار فى ديوان "بوح البوادرى" للشاعر عبد العزيز سعود البابطين قد كشف لنا الغطاء عن تفرد هذا الشاعر بخصائص مميزة له فى الاستفادة من طاقات موسيقى الإطار فى الشعر العربى؛ ودلنا على قدرته فى التعامل مع القوالب الموسيقية تعاملًا حرفيًا ممتزجا بالحس الفنى؛ إذ استطاع أن يفيد من مكانات الشكل الموسيقى فى تقديم الرؤية المنطرحة عبر القصيدة إفادة ترجع إلى إدراكه حقيقة البنية الإيقاعية ودورها باعتبارها عنصراً من عناصر الشعر وأداة من أدوات الشاعر.

وأزعم أن قيمة هذا الدرس الحقيقية تكمن فى أنه قدم لنا عبد العزيز البابطين شاعراً مغايراً.

(١) محمد مصطفى هدارة، "بوح البوادي" - دراسة تحليلية ضمن دراسات

نقدية : ٩٩.

(٢) محمد عبد المنعم خفاجة، قضايا نقدية حول ديوان "بوح البوادي" ضمن

دراسات نقدية : ١١٥.

(٣) فوزى عيسى، بناء الأسلوب الشعري في ديوان "بوح البوادي" ضمن

دراسات نقدية : ١٤١.

(٤) خليفة الخيارى، صدى التراث الشعري في ديوان "بوح البوادي" ضمن

دراسات نقدية : ١٦٦.

(٥) محمد عبد المنعم خفاجة، دراسات نقدية : ١١٥.

(٦) فوزى عيسى دراسات نقدية : ١٤١.

(٧) اعتمدت هذه الدراسة في منهجها على الدراسات التالية:

أ) دراسة إبراهيم أنيس لموسيقى الشعر، وإحصائه لكثير من دواوين

الشعراء في مختلف عصور الأدب العربي من الجاهلية حتى العصر

الحديث. موسيقى الشعر : ١٩١ - ٢٠٨.

ب) دراسة محمد الهادي الطرابلسي لخصائص الأسلوب في الشوقيات

وهي أهم الدراسات التي عولت عليها خصائص الأسلوب في

الشوقيات : ٢١ - ٥٣.

ونقلا عن دراسة الطرابلسي اعتمدت على دراسة مصلح للشكل في

شعر أبي القاسم الشابي.

ولقد قمت في مرحلة إعداد مementos الدراسة بإحصاء ونسب الاتجاه

والنفس في ديوان جميل وقيس بن ذريح باعتبارهما شاعرين عذريين

يعالجون نفس قضايا الشاعر، ويتعاورون نفس معجمه الشعري حتى
تمكن المقارنة لى.

(٨) عدد قصائد الديوان : اثنتان وخمسون قصيدة (٥٢)، وعدد أبياته :
سبعمائة وثلاثة وثمانون بيتا (٧٨٣)، ومتوسط أبيات القصيدة الواحدة فى
الديوان خمسة عشر بيتا (١٥).

(٩) نسب جميع البحور عند الشعراء المحدثين تعتمد على مجمل أعمالهم الشعرية
عدا بعض الشعراء الذين اعتمدت دراسة أنيس فى تحديدها على ديوان
واحد فقط لهم وهم :

عزيز أباظة فى ديوان "أنات حائرة"، على الجندى فى ديوان
"أغاريد الحياة"، على محمود طه فى ديوان "الجندول"، محمود
حسن إسماعيل فى ديوان "هكذا أغنى".

(١٠) أيمن ميدان، ديوان "بوح البوادي" قراءة فى المضمون والمؤثرات، ضمن
دراسات نقدية : ١٤٤.

(١١) راجع فى ذلك : ابن طباطبا؛ عيار الشعر : ١٩، ٢٨، أبا هلال
العسكرى؛ الصناعتين : ١٣٩، المرزبانى؛ الموشح : ١٢٧-١٢٩، حازم
القرطاجنى؛ منهاج البلغاء : ٢٧٢-٢٦٩، عثمان موافى؛ نظرية الأدب :
٥٩-٦٦؛ وله، الوزن والشعر : ٢٢١-٢٣٢ مجلة الدراة ع ٣ ديسمبر
١٩٨٦ م.

(١٢) راجع عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب ٧٨-٧٩.

(١٣) القصيدة الثانية والخمسين فى الديوان "أحزان" (ص ٥٣) هى القصيدة
الوحيدة التى كتبها الشاعر فى غير موضوع الغزل : اتخذها مريثة لأحد
أصدقائه، وهى من أقدم قصائد الديوان.

(١٤) للبحر الطويل كما نعلم عروض واحدة (مفاعلتن) وثلاثة أضرب :
(مفاعيلن، مفاعلتن، ومفاعى). راجع زين الخويسكى، العروض العربى
صياغة جديدة : ٢٥٦.

(١٥) (فَعْلُن) هى فى الأصل (فاعلتن) بعد أن دخلها الخبن، أما (فَعْلُن) فهى فى
الأصل (فاعلتن) بعد أن دخلها : القطع أو التشعيث أو الإضممار والخبن
معا. راجع زين الخويسكى العروض العربى : ١٨٤.

(١٦) لم نقف على دراسات إحصائية تهتم بالقافية سوى ما نجده من دراسة
بعض المظاهر العامة للقافية عند : جمال الدين بن الشيخ، وإبراهيم أنيس،
ومصلح، وعياد فى : موسيقى الشعر العربى، وأحمد كشك فى : القافية
تاج الإيقاع الشعرى، وعبد الرحمن السيد فى : العروض والقافية. وهى
دراسات لا تمتاز بالعمق ووضوح الرؤية الذى نجده عند محمد الهادى
الطرابلسى فى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات.

(١٧) راجع الخويسكى، العروض العربى : ٢٩٩.

(١٨) ابن جنى، الخصائص : ١/١١٩.

(١٩) حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء : ٥٧١.

(٢٠) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربى : ٣٤٨، ٣٤٩.

(٢١) راجع الخويسكى، العروض العربى : ٣٠٦-٣١٦.

(٢٢) عدد قصائد الديوان ذات القوافى المقيدة تسع وأربعون قصيدة (٤٩)،
تشتمل على سبعمائة وواحد وعشرين بيتا (٧٢١).

(٢٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٦٠.

(٢٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٧٤.

(٢٥) لم نتحدث عن الروى مع غيره من عناصر القافية هنا، وإنما أفردته الدراسة فى موضع لاحق.

(٢٦) راجع الخويسكى، العروض العربى : ٣٠٦-٣٠٨.

(٢٧) راجع أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوى : ١٤.

(٢٨) راجع الخويسكى، العروض العربى : ٣٠٩-٣١١.

(٢٩) راجع محمود السعران، علم اللغة : ٢٠٠-٢٠٤؛ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية : ٣٧-٤٣.

(٣٠) وهذا يتفق مع ما ذهب إليه ابن جنى فى الخصائص على اعتبار أنه إذا كانت القافية مقيدة، أى بلا وصل فإن الرد يكون فى هذه الحالة قريبا من نهاية البيت الشعرى، ومن ثم استحسن توحده.

راجع الخصائص : ٢٦٢/٢.

(٣١) راجع الخويسكى، العروض العربى : ص ٣١٠.

(٣٢) راجع إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٤٨.

(٣٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٤٨.

(٣٤) راجع محاولة عبد الرحمن السيد إحصاء روى الشعر فى كتاب الأمالى، وترتيب حروف الهجاء باعتبارها قافية وقد خرج بالنسب الآتية (لاحظ أن كتاب الأمالى يضم سبعة الألف ومائتين وأربعة وخمسين بيتا (٧٢٥٤) :

الحرف	بيتا	بنسبة	الحرف	بيتا	بنسبة
الراء	(١٠٨٤)	%١٤,٩	ألف المد	(١٢٧)	%١,٧
اللام	(٩٨٥)	%١٣,٥	السين	(١١٥)	%١,٥
الدال	(٨٠٣)	%١١	الفاء	(١٠٨)	%١,٤
الباء	(٧٥٥)	%١٠,٦	الضاد	(٩٣)	%١,٣

النون	(٧٤٣)	%١٠,٢	الكاف	(٨٨)	%١,٢
الميم	(٧٠٨)	%٩,٧	الجيم	(٦٨)	%٠,٩
العين	(٤٤٦)	%٦,٤	الهمزة	(٦٥)	%٠,٨
الياء	(٢٦٥)	%٣,٦	الواو	(٢٦)	%٠,٣
الحاء	(٢٥٤)	%٣,٥	الطاء	(١٧)	%٠,٢
القاف	(٢٠٣)	%٢,٧			

ويشير هذا الإحصاء إلى ندرة كاملة لبعض حروف الهجاء من حيث وقوعها
روياً وهي : الزاى والضاد والظاء والشاء والهاء والخاء والذال والشين
والغين، العروض والقافية : ١٠١، ١٠٢.

(٣٥) راجع محمود السعران، علم اللغة : ١٦٤.

(٣٦) راجع إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٤٥.

(٣٧) محمد مصطفى هدارة، دراسات نقدية : ٩٩.

(٣٨) زعم الخيارى أنه كتب عليه قصيدة واحدة، راجع دراسات نقدية : ١٦٧.

(٣٩) راجع إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٣٠٠.

- إبراهيم أنيس :

١- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٧٩م.

٢- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السادسة ١٩٨٨م.

- أحمد كشك :

٣- القافية : تاج الإيقاع الشعري، ١٩٨٣م.

- أحمد مختار عمر :

٤- دراسة الصوت اللغوي، الطبعة الأولى ١٩٧٦م.

- أيمن ميدان :

٥- ديوان " بوح البوادي " قراءة في المضمون والمؤثرات.

ضمن دراسات نقدية في ديوان " بوح البوادي " للشاعر عبد العزيز

سعود البابطين ١٩٩٦م.

- ابن جني :

٦- الخصائص، تحقيق : محمد النجار، دار الكتب المصرية ١٩٥٦م.

- حازم القرطاجني :

٧- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخواجة،

تونس ١٩٦٦م.

- خليفة الخيارى :

٨- صدى التراث الشعرى فى ديوان " بوح البوادرى " . " ضمن
دراسات نقدية " ١٩٩٦ م.

- زين الخويسكى :

٩- العروض العربى : صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية
١٩٩٦ م.

- شكرى عياد :

١٠- موسيقى الشعر العربى، الطبعة الأولى القاهرة ١٩٦٨ م.

- ابن طباطبا :

١١- عيار الشعر، تحقيق : محمد زغلول سلام، منشأة المعارف
الإسكندرية الطبعة الثالثة ١٩٨٨ م.

- عبد الرحمن السيد :

١٢- العروض والقافية : دراسة ونقد، الطبعة الأولى مطبعة قاصد
كریم خير (د.ت.).

- عبد العزيز سعود البابطين :

١٣- بوح البوادرى (ديوان شعر)، المركز الثقافى العربى، بيروت،
١٩٩٥ م.

- عثمان موافى :

١٤- فى نظرية الأدب : من قضايا الشعر النثر فى النقد العربى القديم
والحديث دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٠م.

١٥- الوزن والشعر، مجلة الدارة عدد ديسمبر ١٩٨٦م.

- عز الدين إسماعيل :

١٦- التفسير النفسى للأدب، دار المعرف بمصر ١٩٦٣م.

- العسكري (أبو هلال) :

١٧- الصناعتين، تحقيق على الجاوى وأبو الفضل إبراهيم دار الفكر
العربى الطبعة الثانية ١٩٧١م.

- فوزى عيسى :

١٨- بناء الأسلوب الشعرى فى ديوان " بوح البوادرى " .

" ضمن دراسات نقدية " ١٩٩٦م.

- محمد عبد المنعم خفاجة :

١٩- قضايا نقدية حول ديوان " بوح البوادرى " .

" ضمن دراسات نقدية " ١٩٩٦م.

- محمد مصطفى هداره :

٢٠- " بوح البوادرى " : دراسة تحليلية.

" ضمن دراسات نقدية " ١٩٩٦م.

- محمد الهادي الطرابلسي :

٢١- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية

١٩٨١م.

- المرزباني :

٢٢- الموشح، تحقيق على البجاوي، دار الفكر العربي ١٩٦٥م.

- محمود السعيران :

٢٣- علم اللغة : مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي ١٩٦٢م.

محتويات البحث

المحتويات

١١	المقدمة
١٩	مدخل
٢٣	إحصاء البحور في دراسات الديوان
٣١	النظائر الإيقاعية بين الباطنين والشعر العربي
٥٣	خصائص الشكل الإيقاعي في بوح البوادي
٦٣	القافية
	مجرى الروي من حيث الإطلاق والتقييد
٦٧	وأنواع المجرى المطلق
٨٣	أشكال القافية ودور عناصرها
٩٩	أنواع القوافي باعتبار موقع الروي
١٠٣	أنواع القوافي باعتبار كثافتها الصوتية
١٠٩	أصوات الروي ومخارجها
١٢٣	التصريع والقوافي المتنوعة في بوح البوادي
١٣١	الهوامش
١٣٩	المصادر والمراجع
١٤٧	المحتويات

الشاعر عبد العزيز سعود البابطين

فلم سطور

ولد الشاعر عبد العزيز البابطين في الكويت عام ١٩٣٦، وتربى في ظل أسرة شاعرة ؛ فقد كان والده شاعرا نبطيا، وكان عمه الشيخ عبد المحسن إبراهيم البابطين قاضيا في الثلاثينات، وهو شاعر كذلك، وخاله محمد ابن لعبون كان أمير شعراء النبط في الجزيرة والخليج.

أحب الشعر منذ طفولته وتابع الشعراء وقرأ لهم الكثير من إبداعهم وسيرهم وتأثر بذلك كثيرا في أشعاره وقصائده.

كتب أول قصيدة له وكانت من الشعر النبطي وعمره إحدى عشرة سنة ؛ أما أول قصيدة بالفصحى فكانت بعد ذلك بقليل عام ١٩٥١ وكان سنه خمس عشرة سنة.

وأصدر ديوانه الأول "بوح البوادي" عام ١٩٩٥م.

عرف عن رجال الأعمال وأرباب المال والشراء اهتمامهم بالأنشطة الاقتصادية، وتطويرها والتعامل مع الأرقام ومفردات البورصة والسوق، إلا أن الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين بالإضافة إلى نجاحاته في هذا الميدان - انفرد بخصوصية لفتت إليه الأنظار ؛ إذ أنه وضع نصب عينيه اهتمامات إنسانية والثقافة

والتربية داخل الكويت وخارجها لأن هذه الاهتمامات تلبى رغبة تكمن فى داخله منذ نشأته.

ويمكننا أن نحصر هذه الاهتمامات فى الآتى :

١- فى الشعر والشعراء والثقافة :

أ- أنشأ مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام ١٩٨٩م.

ب- أصدر معجم البابطين للشعراء المعاصرين عام ١٩٩٥م، وهو أول موسوعة عربية تضمنت تراجم ونتائج ألف وستمئة وخمسة وأربعين شاعرا عربيا (١٦٤٥) من الأحياء يتوزعون على الوطن العربى ؛ والنية معقودة لإصدار معجم البابطين للشعراء العرب المحدثين والذي يرصد شعراء الأمة العربية ابتداء من نهايات القرن التاسع عشر وحتى اليوم.

ج- أصدر سلسلة من الكتب القيمة فى طبقات راقية عن بعض الشعراء الرواد مثل البارودى والشابى والعدوانى.

د- تبنى ومول إصدار عدد كبير من المطبوعات والدواوين الشعرية.

٢- المشاريع الإنسانية :

أ- خصص جائزة سنوية باسم جائزة أحفاد الإمام البخارى وقيمتها مائة ألف دولار لترميم الجسور الثقافية القديمة بيننا وبين الدول الإسلامية المستقلة حديثا.

ب- أنشأ بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا منذ ١٩٩١، وهى تعطى الشعوب الإسلامية بجمهوريات آسيا الوسطى مائة منحة سنوية للدراسة فى جامعة الأزهر بالقاهرة، فتكفل المؤسسة بجميع احتياجاتهم من ملابس ومأكل وعلاج وغير ذلك لهؤلاء الطلاب طيلة وجودهم بالقاهرة ولقد وصل عددهم حتى الآن أربعمئة طالبا.

ولقد نالت مجهوداته وإبداعته كثيرا من التقدير فى كثير من بلدان العالم الإسلامى والعربى ؛ فمنح شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة طقشند تقديرا لدوره فى إثراء الثقافة الإسلامية عام ١٩٩٥م.

ومنح وسام الاستحقاق الثقافى من الصنف الأول من رئيس جمهورية تونس عام ١٩٩٦م.

وتناول شعره بالدرس والتحليل والنقد طائفة من نقاد العربية المعاصرين، أهمهم د. مصطفى ناصف، ود. محمد مصطفى هدارة، و د. محمد عبد المنعم

خفاجى، ود. فوزى عيسى، ود. زين كامل الخويسكى، و د. عبد الملك مرتاض،
د. أيمن ميدان، ود. نبيل رشاد نوفل، و د. خليفة الخيارى، محمد مصطفى أبو
شوارب.

دراسات للمؤلف

- ١- مصادر التراث الشعبي فى مسرح الحكيم.
طبعة أولى، عالم الفكر ١٩٩١م.
- ٢- اللغة العربية بين اللغات السامية، (دراسة مقارنة).
طبعة أولى، مؤسسة الثقافة الجامعية ١٩٩٢م.
- ٣- دراسات فى تاريخ الشعر العربى القديم.
طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٤م.
طبعة ثانية، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.
- ٤- البديع فى علم البديع، ليحيى بن معطى، (دراسة وتحقيق).
طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٥م.
طبعة ثانية، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.
- ٥- البنية الإيقاعية فى شعر عبد العزيز سعود البابطين.
طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.
- ٦- مواد البيان، لعلى بن خلف الكاتب (تحقيق).
بالاشتراك مع د. أحمد حسن صبرة (تحت
الطبع).

٧- المآخذ على شرح ديوان المتنبي، لعلی بن ظافر (تحقيق).

بالاشتراك مع د. أيمن ميدان (تحت الطبع).

٨- ترنيمه للغياب "ديوان شعر".

(تحت الطبع).

مشاركات ثقافية

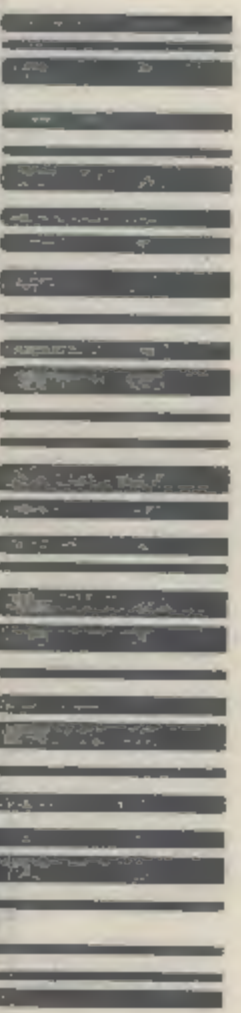
- ١- "محمد زكى العشماوى.. القيمة والعطاء النقدى".
بحث ألقى فى مؤتمر تكريم الدكتور العشماوى بالإسكندرية.
١٩٩٢م.
- ٢- "هى والبحر.. بين تداعيات التناسل وازدواجية الهم الشعرى"
بحث ألقى فى مؤتمر الشعر العربى بكلية الآداب - جامعة
الإسكندرية، ١٩٩٢م.
- ٣- "الخصومة حول شوقى فى نقد العقاد".
بحث ألقى فى مؤتمر العقاد الأول بكلية التربية - جامعة
الإسكندرية، ١٩٩٣.
- ٤- "بلاغة التعبير الشعبى فى رواية ليالى الحلمية".
بحث ألقى فى مؤتمر الرواية العربية بكلية التربية - جامعة
الإسكندرية ١٩٩٤م.
- ٥- "معجم الألوان للدكتور زين الخويسكى.. دراسة فى ضوء المعجمية الحديثة"
بحث ألقى على هامش معرض القاهرة الدولى للكتاب ١٩٩٤.

هذه الدراسة تحاول أن تضع أيدنا على الخصائص الفنية
للاستخدام موسيقى الإطار في ديوان "بوح البواوي" للشاعر
عبد العزيز سعود البابطين.
وتمكنت الدراسة من أن تربط بمهارة فائقة بين العطاء
الإيقاعي لقصائد الديوان وبين عالم التجربة الفنية فيه.
واستطاعت أن تقدم لنا في نهاية المطاف عبر العزير
سعود البابطين شاعرًا مغايرًا متميزًا بين شعراء الشكل
التقليدي قديمًا وحديثًا. مدركًا لطبيعة البنية الإيقاعية وورثها
في القصيدة العربية.

الناشر

716
3b

Bibliotheca Alexandrina



0449501